Formen und Formeln der epischen Dreiheit in der griechischen Dichtung

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Eberhard-Ludwigs-Universität
zu Tübingen

vorgelegt

von

Fritz Göbel
aus Heilbronn a. N.

Druck von W. Kohlhammer in Stuttgart

1933

Gedruckt

mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät

der Universität Tübingen

★

Referent: Prof. Dr. O. Weinreich

★

3. März 1933

R UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

DEM ANDENKEN

MEINES BRUDERS

16. MÄRZ 1930

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550010_0146

Inhalt.

Seite

Literaturverzeichnis IX

Einleitung 1

I. Teil: Homer 3

1. τρὶς μέν-τρὶς δέ-τὸ τέταρτον 3
2. τρὶς μέν-τὸ τέταρτον 7
3. τρὶς μέν-τρὶς δέ 10
4. Zusammenfassendes 14
5. Grenzüberschreitungen 15
6. Zeitbestimmungen 17
7. n + 1 bei Personen und Sachen 19
8. Dreiheit mit reiner Zahl: τρίς 21
9. Dreiheit mit reiner Zahl: τρεῖς 22
10. Reihe mit Zahl 23
11. Reihe ohne Zahl 25
12. Anaphorisches 27
13. Kultisches mit Analogien 30
14. Rednerische Steigerungsdreiheit 31
15. Dreiheit als umfassender Ausdruck 32
16. Sachlich bestimmte Dreiheit 34
17. Ganzheitsdreiheit 34

II. Teil: Die Späteren 37

1. τρὶς μέν-τρὶς δέ-τὸ τέταρτον 37
2. τρὶς μέν-τὸ τέταρτον 38
3. τρὶς μέν-τρὶς δέ 39
4. Zusammenfassendes 40
5. Grenzüberschreitungen 40
6. Zeitbestimmungen 41
7. n + 1 bei Personen und Sachen 41
8. Dreiheit mit reiner Zahl: τρίς 42
9. Dreiheit mit reiner Zahl: τρεῖς 43
10. Reihe mit Zahl 44
11. Reihe ohne Zahl 45
12. Anaphorisches 47
13. Kultisches mit Analogien 48
14. Rednerische Steigerungsdreiheit 49
15. Dreiheit als umfassender Ausdruck 51
16. Sachlich bestimmte Dreiheit 52
17. Ganzheitsdreiheit 53

Seite

III. Teil: Folgerungen und außergriechische Beispiele . . . 56
1. Novelle, Märchen, Mythos 56
2. Gattungen im Homer 62
3. Dreiheit 64
4. Zeugnisse zur Entwicklung der epischen Dreiheit 68

Stellenverzeichnis 75

Literaturverzeichnis.

F. Adami, De poetis scaenicis Graecis hymnorum sacrorum imitatoribus, Fleckeis. Jahrb. 26, 1900.

W. Aly, Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen, 1921.

Ameis-Hentze(-Cauer), Ilias und Odyssee, für den Schulgebrauch erklärt.

ARW = Archiv für Religionswissenschaft.

W. Baumgartner, Ein Kapitel vom hebräischen Erzählungsstil, Eucharisterion für Gunkel, 1923.

P. C. Th. Beckmann, Das Gebet bei Homer, Diss. Würzburg 1932.

O. Behaghel, Zur Technik der mittelhochdeutschen Dichtung, Beitr. z. Gesch. d. dtsch. Sprache und Lit. 30, 1905.

J. Bolte-Polivka, Anmerkungen z. d. Kinder- und Hausmärchen V, 1932.

v. d. Brelie, Dictione trimembri quomodo poetae Graeci imprimis tragici usi sint, Diss. Gött. 1911.

P. Cauer, Grundfragen der Homerkritik, 1921—1923.

O. Crusius, Verhandlungen der Versamml. deutscher Philologen, 40, 1889.

H. Diels, Arch. f. Gesch. der Philosophie 10, 1897; Sibyllinische Blätter, 1890.

F. Dornseiff, Literarische Verwendungen des Beispiels, Vortr. d. Bibl. Warburg 1924—1925.

E. Drerup, Das 5. Buch der Ilias, Grundlagen einer homerischen Poetik, 1913.

E. Fehrle, Zauber und Segen, 1926.

G. Finsler, Homer, 1924.

H. Fraenkel, Die homerischen Gleichnisse, 1921.

L. Frobenius, Atlantis, I—III Volksmärchen der Kabylen 1921—1922, IV Märchen auf Kordofan 1923.

H. Gunkel, Das Märchen im Alten Testament, 1917.

P. Hambruch, Südseemärchen, 1916.

G. Heinrici, Realenz. f. prot. Theologie VI^3, 1899, 688 ff. „Gleichnisse".

H. Herter, Kallimachos und Homer, Xenia Bonnensia, 1929.

A. Heusler, Altnordische Dichtung und Prosa von Jung Sigurd, Sitz. Ber. Berlin 1919, 163.

A. Jolles, Einfache Formen, 1930.

H. Jordan, Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias, Diss. Zürich 1904—1905.

Kalewala, deutsch von A. Schiefner, nach dem Druck von 1852 bearbeitet von M. Buber, 1914.

E. Kemmer, Polare Ausdrucksweise, Beitr. z. hist. Syntax d. gr. Sprache 5, 2, 1903.

C. Keyssner, Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnus, Würzburger Studien z. Altertumswissenschaft 2, 1932.

T. Koch-Grünberg, Südamerikanische Indianermärchen, 1920.
T. Kretschmer, Neugriechische Märchen, 1917.
R. Lach, Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur, Sitz. Ber. Wien 201, 1925.
A. Lehmann, Dreiheit und dreifache Wiederholung im deutschen Volksmärchen, Diss. Leipzig 1914.
F. Leo, Analecta Plautina. De figuris sermonis, 1895—1906.
F. v. d. Leyen, Das Märchen, 1925.
C. Meinhof, Afrikanische Märchen, 1917.
C. Meuli, Odyssee und Argonautika, 1921.
E. Norden, Die germanische Urgeschichte in Tacitus Germania, 1920.
Oehler, Mythol. Exempla in der älteren griechischen Dichtung, Diss. Basel 1925.
A. Olrik, Z. f. deutsches Altertum 51, 1909.
A. Otto, Die Sprichwörter der Römer, 1890.
L. Radermacher, Die Erzählungen der Odyssee, Sitz. Ber. Wien 178, 1915.
RgVV. = Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten.
F. Skutsch, Vergils Frühzeit, 1901.
C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, 1911.
H. Schaeder (rec. Reitzenstein, Die Vorgeschichte der christlichen Taufe, 1929), Gnomon 5, 1929.
E. Schmidt, Die Anfänge der Lit. und die Lit. der primitiven Völker, Kultur der Gegenwart I 7, 1906.
W. Schultz, Zeitrechnung und Weltordnung, 1924.
L. Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus, 1928.
Ungnad-Gressmann, Forschungen zur Religion und Lit. des Alten und Neuen Testaments 14, 1911.
H. Usener, Dreiheit, Rh. Mus. 58, 1903.
O. Weinreich, Studien zu Martial, Tübinger Beitr. z. Altertumswissenschaft 4, 1928; Menekrates Zeus Salmoneus, Tüb. Beitr. 18, 1933.
H. Werner, Die Ursprünge der Lyrik, 1924.
A. Wesselski, Versuch einer Theorie des Märchens, 1931.
U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Die Heimkehr des Odysseus, 1927;
Die Ilias und Homer, 1916;
Die griechische Heldensage, Sitz. Ber. Berlin 1925;
Pindaros, 1922.

Einleitung.

In dieser Schrift möchte ich den Versuch machen, an Hand der Dreiheit, die man Kennzeichen einfacher Form nennen kann, über Beziehungen zwischen homerischer und anonymer Dichtung etwas zu ermitteln. Vielleicht ist es möglich, aus der Art der Verwendung im Epos über die Ursprünge der Dreiheit einiges zu erfahren; auf der andern Seite kann man versuchen, die „homerische Poetik" aus ihrer Isolierung einigermaßen zu befreien.

Am Anfang jeder historischen Betrachtung griechischer Dichtung steht Homer. Die Inhaltsübersicht zeigt, daß in den homerischen Epen die Typen aller irgendwie mit Dreiheit zusammenhängenden Ausdrucksformen festgestellt werden können. Es ist notwendig, die homerischen Fälle sowohl formal, als auch vor allem in thematischer Hinsicht zu untersuchen. Ich beginne mit einer Zusammenstellung derjenigen Stücke aus Homer, die eindeutig als zusammengehörig gekennzeichnet sind, durch eine Formel. Eine solche muß einmal geprägt worden sein, andererseits kehren dieselben Handlungskomplexe wieder. Daraus folgen Schlüsse über Dichterindividualitäten und Gattungsgrenzen.

Die Formel, von der ich ausgehe, lautet τρὶς μέν-τρὶς δέ. Manchmal folgt auch auf das τρίς ein τὸ τέταρτον. Den Anstoß zur Untersuchung gab ein Aufsatz O. Schroeders, ARW 21, 1922, 50 ff., über Pind. 01. I 60 μετὰ τριῶν τὸν τέταρτον πόνον. Die erweiterte Formel, über deren jeweiligen Inhalt man die Überschrift „Kampf mit dem Dämon" setzen könnte, führt zur Untersuchung anderer Zahlen und Zahlenverhältnisse. Dabei zeigen sich wichtige Zeugnisse, die über das homerische Epos zurückdeuten. Und, wie ich schon sagte, wird auch der Anschluß an andere Literaturen ermöglicht, da für den Aufbau einer Handlung die Werte der Zahl und des Kräfteverhältnisses überall notwendig sind.

Ehe wir die homerischen Zeugnisse behandeln, wollen wir sehen, wie das Epos mit Zahlen arbeitet. Nehmen wir den Fall, daß Teukros drei Pfeile abschießt, ohne Hektor zu treffen, dann gibt es zwei Arten, das darzustellen. Entweder: „Er sandte den ersten Pfeil, traf aber Hektor nicht, sondern seinen Wagenlenker. Er

sandte den zweiten, fehlte wieder, er schoß den dritten ab, doch auch dieser ging fehl.“ Oder: „Dreimal schoß Teukros auf Hektor, dreimal fehlte er.“ Im ersten Fall gibt der Dichter Nachahmung des natürlichen Vorgangs. Wir haben eine Reihe, im zweiten eine Summe. Diese hat mit ihrer Plötzlichkeit prägnante Wirkung, die Zahl ist dynamisches Mittel: ein Kunstmittel. Denn Zusammenraffung ist bereits etwas Entwickeltes.

Der Dichter wolle nun Teukros schließlich am Schießen verhindert werden lassen. Weiter nehmen wir an, daß der Dreizahl etwas Typisches innewohne. Dann wird im ersten Fall das Typische auf der dritten Stufe wirksam. Also müßte es heißen: „. . . er sandte den zweiten, fehlte wieder und traf einen andern, als er aber den dritten Pfeil anlegte, kam Hektor über ihn. . .“ Die Wiederholung wird als vergeblicher Versuch sinnvoll, die aktuelle Stufe als Wendung (theoretisch zum Positiven oder zum endgültig Negativen): eine Reihe, deren letztes Glied sich von den vorhergehenden unterscheidet, wir nennen sie „Reihe mit Achtergewicht“. Wenn nun der Erzähler auch im zweiten Fall einen Fortschritt erzielen will, dann muß er zur nächsten Stufe weitergehen. „Dreimal schoß Teukros auf Hektor, dreimal fehlte er, doch als er zum vierten Mal anlegte, kam Hektor über ihn. . .“

Zur Formelbildung eignet sich allein die zweite Art. Die Zahlworte der ersten bestehen nur durch ihre Subjekte, und beliebig viel Erzählstoff kann zwischen die Stufen eingeschoben werden. Die erste Art ist nicht nur für Handlungs-, sondern auch für personale und Dingdreiheit, ebenso für Zeiteinheiten geeignet. Es gibt unendlich viele Gruppen von Reihendreiheit, die nur durch das Gesetz zu erfassen sind. Das Subjekt der zweiten Art kann wechseln, und das Schema bleibt doch sprachlich gleich. Das ist aber das Wesen einer Formel, und mit einer solchen hängt das Handlungsmotiv ganz nahe zusammen.

Nun möchte man erwarten, daß bei der Formel das weiterführende Formelglied, also die vierte Stufe, einen Gegensatz enthalte. Unser Beispiel war aber so, daß die Wendung eine endgültige Verstärkung der vorausgehenden Negationen ausdrückte und damit endgültige Erfolglosigkeit. Das darin steckende Problem wird uns noch beschäftigen.

Ein Zusammenhang zwischen den beiden Arten muß bestehen; und wir werden im Homer nach Zeugnissen für beide suchen.

I. Teil.

Homer.

1. τρὶς μέν-τρὶς δέ-τὸ τέταρτον.

Es handelt sich zunächst um die oben erwähnte Formel der summarischen, um eins vermehrten Handlungsdreiheit, welche sich bei Homer in der erwähnten erweiterten Formel darstellt.

Sie steht erstmals in der Diomedie, E 436, im letzten Abschnitt der großen Kampfszene zwischen Diomedes auf der einen und Aineias und Pandaros auf der andern Seite.

τρὶς μὲν ἔπειτ' ἐπόρουσε (Diomedes) κατακτάμεναι μενεαίνων,
τρὶς δὲ οἱ ἐστυφέλιξε φαεινὴν ἀσπίδ' Ἀπόλλων.
ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμονι ἶσος,
δεινὰ δ' ὁμοκλήσας προσέφη ἑκάεργος Ἀπόλλων·
φράζεο, Τυδεΐδη, καὶ χάζεο. . . .

Ein Kampf zwischen zwei Menschen, von denen der eine von einem Gott geschützt wird. Der Mensch versucht sein Ziel zu erreichen, scheitert aber an der überlegenen Macht des Gottes.

Wir haben die vier Teile a: b: a': b', im Viererglied wird also verstärkt, was im Dreierglied schon gesagt ist. Dieser Befund entspricht der oben erwähnten Problematik: die Formel ist verstärkendes Ausdrucksmittel für den Tatbestand, daß Diomedes angreift, aber abgeschlagen wird; sie ist also nicht an sich befriedigende Erzählung, sondern hat rein dynamische Aufgabe, keine struktive. Das vierte Glied überbietet, während die Dreiheit eine Summe von Anstrengungen innerhalb der Handlung bedeutet.

Im Aufbau des E ist die Stellung der Formel bemerkenswert. Im Vordergrund des ersten Teils, bis 470, stehen drei Kämpfe des Diomedes, und dreimal wird er mit bestimmten Worten eingeführt (1. 85. 134. Beachte 136: τρὶς τόσσον μένος): darauf folgt der gegnerische Versuch, und am Ende dieser dritten Stufe steht die Formel. Die Ausgestaltung verlangt, abgesehen vom Abschlußbedürfnis wegen der Zwischenszene im Olymp 353—431, erhöhte Kraft.

Die Formel ist ganz regelmäßig und monumental gebaut: jedes Glied nimmt einen Hexameter ein, und der Anfang der korrespondierenden Glieder ist besonders betont. Man spürt eine unmittelbare Wirkung der um eins überbotenen Dreizahl. Andererseits empfindet man das Vorliegende irgendwie als unursprünglich, als „Kunst". Wir halten indessen fest, daß es sich um einen Versuch handelt, und zwar um eine Szene zwischen Mensch und übermächtigem Wesen.

Dieselbe Situation wiederholt sich Π 702. Die Gegner sind Patroklos und wiederum Apollon. Ein Vers, der auf des Patroklos nahen Tod hinweist, geht voraus und der dyadische Formelvers 492: er erscheint erstmals E 703. In diesem Vers liegt eine eigentümliche Polarität, der wir später näher nachgehen werden. Auf außergewöhnliche Taten folgt überraschend eine neue Szene. Wir lesen zunächst 698, „die Achaier hätten Troia eingenommen, εἰ μὴ Apollon Phoibos auf der Mauer erschienen wäre". Diese Form steht auch E 311, wo Aphrodite dem Aineias den Tod abwendet. Das Schema mit einem irrealen Vordersatz und einem nachfolgenden εἰ μή drückt eine entscheidende Wendung aus, nachdem fast ein gewisses Ziel erreicht war. Der Zusammenhang mit der Formel τρίς-τέταρτον ist unverkennbar, und wenn man die Fälle (33 in der Ilias) im Zusammenhang prüft, so ergibt sich die Vermutung einer dem Wesen des poetischen Mittels mehr entsprechenden Stufe, man denkt an ein Kunstmittel, das zu einer einfacheren Handlung gehört hat. Die Abhängigkeit unserer Stelle ist klar (man vgl. zum Folgenden jeweils die Stellennachweise bei Ameis) — 706 weichen Hss voneinander ab, entweder wird E 439 oder 448 gebracht —, also schon aus rein formalen Gründen ist die Stelle nicht original. Aus 713 und 725 f. geht hervor, daß nicht in der Nähe des Tors gekämpft wird. Bei den großen Taten des Patroklos wird sichtlich Diomedes kopiert. Den Hauptwert muß man auf die Person Apollons legen, der Gott tritt ja öfters entscheidend auf. Seit E ist die Formel mit dem Kampf eines Menschen mit Apollon verbunden.

Trotzdem kann die Szene nicht einfach entfernt werden. In der Anordnung der Formelglieder erkennen wir Variation: das τρὶς μέν-Glied erstreckt sich in 703 hinein, und dieser Vers ist um 704 vermehrt.

Schon Π 784 stoßen wir wiederum auf die Formel: hier dehnt sich das erste Glied bis zur Penthemimeres des folgenden Verses, das zweite ist um soviel verkürzt. Dies deshalb, weil die Formel

hier die Absicht und das Gelingen umfaßt, was in diesem Fall besonders nahe zusammengehört. Nun ist auch dem, der alle Freiheit des Sachlichen zugibt, mit den dreimal neun Toten zuviel zugemutet. In dem Sinn schreibt H. Jordan 102, das Schilderungsmotiv sei hier bereits über seine höchste Leistungsfähigkeit hinausgetrieben. Hinzu kommt, daß übermenschliche Taten in Verbindung mit bestimmten Zahlenangaben in der Ilias selten sind (die Vorzeit, Nestor und Tydeus, ist anders, doch vgl. auch E 302 u. ä.). Die hohe Zahl hier kommt von der Typik der Neun. Angesichts unserer Stelle ist man versucht, die Neun als potenzierte Drei zu fassen, aber anderes macht das (als Ursprungstheorie) unwahrscheinlich.

Die Hauptsache für uns ist aber, daß wir hier den oben theoretisch erwarteten Gegensatz im Viererglied wirklich finden. Der umgekehrte Fall steht, dichterisch ungleich gewandter, im φ (s. u.). Die Verwandtschaft mit Π 702 ist sehr groß: aber während der Umschwung dort eben durch die Formel ausgedrückt wird, spielt er sich hier innerhalb der Formel ab. Stofflich aber gehört Π 784 ganz zu der Gruppe E 436 und Π 702 und ist ohne sie nicht denkbar.

Von allen Szenen, in deren Verlauf ein Mensch von einem Gott gerettet wird, ist die Υ 430—454 die schlechteste (die erste Begegnung des Achilleus mit Hektor). Die Formel steht Υ 445. 447 ist, von den besseren Hss ausgelassen, zu streichen: denn sonst würde Achilleus nur deshalb vorstürmen, um auf Hektor zu schimpfen. Sehr schlecht ist von Achilleus 448 dasselbe gesagt wie E 439 von Apollon. Im Tadel des ganzen Abschnitts stimmen Wilamowitz und H. Jordan überein.

Die Formel findet sich noch Φ 176. Da diese Stelle offensichtlich von φ 125 abhängt, mag letztere vorangehen. Telemachos setzt die Äxte und versucht als erster den Bogen zu spannen. Das darf ihm nicht gelingen: Odysseus hat schon seinen Plan. Aber die Dichtung will ja Telemachos zu einem Mann werden lassen, seines großen Vaters würdig, der mit ganz großer Kunst über die Freier hinausgehoben ist, gerade in Szenen, wo er noch nicht handelt und drohend im Hintergrund steht.

τρὶς μέν μιν πελέμιξεν ἐρύσσεσθαι μενεαίνων,
τρὶς δὲ μεθῆκε βίης, ἐπιελπόμενος τό γε θυμῷι,
νευρὴν ἐντανύειν διοϊστεύειν τε σιδήρου.
καὶ νύ κε δή ῥ' ἐτάνυσσε βίηι τὸ τέταρτον ἀνέλκων,
ἀλλ' Ὀδυσεὺς ἀνένευε καὶ ἔσχεθεν ἱέμενόν περ.

Die Form ist vorzüglich. Die Glieder sind sehr gleichmäßig. Der Inhalt des Dreierteils ist ein kürzeres Anspannen und ein mehr allmähliches Erschlaffen, wobei Telemachos jedesmal den Gedanken an ein Gelingen nicht aufgibt: dieses Verhältnis ist in den 1:2 Versen wiedergegeben. Das τέταρτον-Glied ist frei von der etwas schwerfälligen Art der Ilias. Es heißt nicht: und er hätte ihn gespannt, sondern: und vielleicht hätte er ihn gespannt. Das ist eine sehr geschickte Art, hoffen zu lassen.

Die Formel an sich ist am guten Platz: der Held ist einer, dem es glücken könnte. Zwei Absichten kreuzen sich: die Formel bezweckt Mißlingen und endliches Glücken, ihr Held ist Telemachos. Der Herr der ganzen Situation ist Odysseus, für ihn bedeutete das Glücken Vernichtung seines Ziels, und er wehrt deshalb ab: und für diese Situation kennen wir schon aus der Ilias den Irrealis, der hier gemildert ist[1]).

Hier begegnen wir zum ersten Male einem ganz bestimmten Motiv, dem des Bogens, der gespannt werden muß. Es gehört zu den Aufgaben, die nur Auserwählten zu lösen möglich sind. Man denke an Theseus, der den Felsen wegwälzen muß, um Schwert und Schuhe zu bekommen; speziell für die Probe des Bogens gibt Radermacher 37 eine Pausaniasstelle (VI 8,4): Timanthes, der täglich einen mächtigen Bogen spannt und sich selbst verbrennt, als er es nicht mehr vermag.

Über die Stelle Φ 173—179 ist nicht viel zu sagen. H. Jordan nennt den Verfasser dieser Verse einen Dichter niederster Ordnung und beanstandet u. a., daß er mit dem Wort πελεμίζειν die Formel verbinde, das drücke etwas Dauerndes aus, drei Stufen könnten nicht unterschieden werden; ich finde das durchaus möglich. Das Motiv des Gegenstands, den man herausziehen muß, ist z. B. Verg. Aen. III 27 in Stufen dargestellt. Es gehört in einer Spielart auch zu den großen Kraftproben, von denen ich oben sprach: in deutschen Märchen z. B. Die Variation im Viererglied ist mehr neu als glücklich, aber der Wille dazu bemerkenswert. Er paßt zu dem übrigen Stil, den Wilamowitz Ilias 82 als barocke Ausartung des Stils von E charakterisiert. Der Dichter will nicht langweilig fürs vierte Mal dasselbe sagen, und zur Hoffnung auf Gelingen ist hier nicht Anlaß wie im φ.

1) εἰ μή ist die heroische große Formel, ἀλλά die kleinere, dem Alltag nähere (vgl. ι 80). Typisch dafür scheint ξ 32.

Für die Ilias gibt es nur ein Beispiel der Formel, das als Prototyp in Frage kommt, und das ist die Stelle E 436. Es hat sich bewahrheitet, was H. Jordan so ausdrückt (118): „Ein einmal durchdachtes Motiv wird weiterverwandt und dann etwas leichtsinnig behandelt.“ Ich möchte den Nachdruck auf „durchdacht“ legen. Es ist kein Zweifel, daß die Schilderung in E ein Gipfel großer bewußter Kunst ist. Vergleichen wir aber die Situation im E mit den allgemeinsten Vorstellungen aus dem Märchen, wo ein Mensch es etwa mit Dämonen, großen Tieren oder unlösbar scheinenden Aufgaben zu tun hat, so ist zweifellos die Formel im E nicht eigentlich an einem im selben Sinn wie dort fruchtbaren Punkt angebracht. Formal macht sie einen ganz eigenartigen Eindruck, und die Iliasdichter konnten sie auch nur variieren. Die Stellen II 784 und namentlich φ 125 haben uns aber gezeigt, daß neben die bewußte, große Komposition mit der Verwendung der Formel als eines Steigerungsmittels das Motiv tritt mit seiner anscheinend ursprünglicheren organischen Verbundenheit.

2. τρίς-τὸ τέταρτον.

Es gibt in der Ilias noch zwei Szenen, welche die um eins vermehrte Dreiheit als Handlungsschema enthalten. Die eine steht X 165. 208, die andere N 20.

Der Entscheidungskampf zwischen Achilleus und Hektor im X ist eigenartig durch das Motiv des Laufs um die Stadt. Wir sehen 165 ff. ein Bild in großen Maßen. 167 aber zögert Zeus und kann sich nicht entscheiden, wen er siegen lassen soll. Über die ganze Versgruppe bis zur ψυχοστασία ist viel geschrieben worden; auf die Formel haben H. Jordan und Wilamowitz ihre Kritik gestützt. H. Jordan entfernt 167—207 (auch 213) mit der Begründung, daß bei der Formel der Gegensatz nur in der Nähe wirke. Wilamowitz folgt darin, behält aber das Gleichnis 199—201 bei (Ilias 101). Ich bin derselben Ansicht. Der Stil verlangt eine gewisse Kürze, er ist voll gedrängter Stimmung. In der Formel liegt monumentale Einfachheit, wie auch nachher in dem Bild von der Waage. Es ist verständlich, daß sich in diese wichtige Handlung Variationen einschoben.

Was die zwischen den Formelteilen liegenden Verse betrifft, so kann man gegen die Einwände von Wilamowitz nichts sagen, doch viel früher (vgl. Ameis' Anhänge) wurde all dies schon als ein-

geschoben erkannt. Wir wollen einmal das von Wilamowitz Hergestellte (er läßt 165. 166. 199—201. 208. 209 aufeinanderfolgen) näher betrachten. Daß die Teile der Formel nahe zusammengehören, ist nach allem Bisherigen sicher: allmähliche Schilderung der Umläufe, episch auseinandergezogen, läge viel mehr im Sinne der in der Einleitung erwähnten dreistufigen Erzählweise. Wir finden nicht die Form τρὶς μέν-τρὶς δέ, sondern nur τρίς, für die einförmige Bewegung des Laufens: das Gegensätzliche des Kampfes, der den Anlaß zum Ganzen bietet, steckt im Gleichnis. Ebenso ist aber durch das Gleichnis auch die Bedingung des τέταρτον erfüllt, daß vorher keine Änderung eintrete. Dies wird mit unvergleichlicher innerer Spannung ausgeführt. Zum Traummotiv ist noch zu sagen, daß solche Angstträume als Keimzelle der Märchenvorstellungen angesehen werden, die etwa mit unlösbaren Aufgaben zusammenhängen. Zu unserem Gleichnis — darauf weist Wilamowitz hin — paßt das 162, welches bedeutet, daß sehr schnell und mit höchster Anstrengung gelaufen werde. Daß zu so reifer, zielbewußter Kunst das traditionelle Motiv 189—193 nicht paßt, kommt jetzt klar heraus.

Der Zusammenhang mit unseren bisherigen Stellen ist deutlich: auch hier ein Kampf zwischen zwei Menschen, der durch höhere Gewalt entschieden wird. Man erhebt leicht die Frage, ob für die Dreiheit das uns hinreichend bekannte Schema des Kampfes oder speziell das Schema des Umlaufs maßgebend war: das stellt den Fall in größere Zusammenhänge, die sich mit Rituellen berühren. Ich möchte diese Frage aufschieben. Die Überbietung um eins liegt zweifellos in der bisherigen Richtung, denn sie gibt die Entscheidung, die nur durch unseren Fall bedingt ist.

Im N ändert sich die Lage zugunsten der Achaier: Poseidon verlangsamt ihre Flucht, stellt die Schlacht wieder her. Dem Erderschütterer wird N 1—38 „eine glanzvolle Auffahrt zur See“ gegeben. Er sitzt auf dem Gipfel von Samothrake und will schnell nach Aigai, wo ihm ein Haus steht, um dort seinen Wagen zu besteigen.

20: τρὶς μὲν ἐρέξατ' ἰών, τὸ δὲ τέτρατον ἵκετο τέκμωρ. Da denkt man doch gleich an Siebenmeilenstiefel, wir erleben ein Wunder an Schnelligkeit. Nun ist das Motiv, daß eine Gottheit vom Olymp herunter möglichst rasch ein Ziel erreichen will, durchaus nicht selten; auf E 770 nnd o 80 gehe ich näher ein.

Die Stelle o 80 wirkt sehr zeitnah: Hera ging auf den Olymp, wie wenn der Geist eines weitgereisten Mannes sich aufschwingt,

der denkt: „Dort oder dort möchte ich sein“. Man glaubt hier ein Beispiel für die Märchenwunschvorstellung zu finden, denn im Märchen sagt man, dort möchte ich sein und ist dort. Übrigens ist die Stelle wohl etwa gleich alt, wie die aus dem N.

E 770 fahren Hera und Pallas mit dem Gespann durch die Luft vom Olymp herunter. Und soweit der Blick eines Mannes von der Warte in die weite Ferne des Meeres dringt, so weit springen ihre Pferde. Also mit einem Sprung. Drerup (163,3) weist darauf hin, daß hier πετέσθην „als ein Märchenzug im eigentlichen Sinne zu nehmen“ sei.

Wir sehen also, daß unsere Stelle im N, was das Motiv anlangt, nicht allein steht. Der Beginn dieses Buchs wirkt außerordentlich originell und frisch. Das Motiv der großen Schnelligkeit der Götter bekommt durch die angewendete Formel neues Blut. Es handelt sich nun zwar wie bisher um ein Ziel, aber hier fehlt ein Gegensatz (freilich bleibt der Raum, der die Menschen so langsam vorwärts kommen läßt): wir befinden uns innerhalb des Wunders. Dort war der Sinn epische Verlangsamung, hier ist er Schnelligkeit.

Um zu verdeutlichen, erinnere ich an das deutsche Märchen (Grimm Nr. 55). „Das Männchen nahm das Halsband, setzte sich vor das Rädchen und schnurr, schnurr, schnurr, dreimal gezogen, war die Spule voll. Dann steckte es eine andere auf, und schnurr, schnurr, schnurr, dreimal gezogen, war auch die zweite voll: und so gings fort bis zum Morgen, da war alles Stroh versponnen, und alle Spulen waren voll Gold.“ Auf unseren Fall übertragen würde das lauten: „Tapp, tapp, tapp, und schwupp war er am Ziel“, in unserem Stil: „Dreimal setzte er den Fuß auf.“ Wir haben also wiederum eine abkürzende Ausdrucksweise, die zur Abänderung ihrer Gleichförmigkeit einer Überbietung (bzw. der Feststellung eines erreichten Ziels) bedarf. Die Zahl vier kommt sicher von der ausgebildeteren Form der anderen Fälle der Formel her: hier taucht die Frage auf, wie es eigentlich mit dem Übergang von drei zu vier stehe, der offenbar leicht vonstatten geht. Ehe wir die Antwort suchen, wollen wir die Fälle behandeln, wo nur das Dreierglied in seiner eigentümlichen μέν-δέ-Form angetroffen wird.

Eben konnten wir feststellen, daß bei größerer Freiheit das Schema zurücktritt und dafür die Herrschaft des Motivs beginnt: das Formelhafte verschwindet, und die reine Bedeutung der Zahl

tritt hervor. Indessen dürfen wir Zusammenhänge mit der erweiterten Formel dennoch erwarten.

3. τρὶς μέν-τρὶς δέ.

Ein Fall, formal ohne Parallele, steht Ψ 817 (bei den Leichenspielen kämpfen Aias und Diomedes miteinander): hier überbietet das zweite Glied das erste, und jeder Gegensatz ist fern. Wir haben also einfach eine Anapher zum Zweck dynamischer Verstärkung. Diese Art hat etwas Elegantes; auf Anschauung kommt es dem Dichter nicht gerade an, es fehlt das dreimal Zurückweichen. Daraus kann man mit Sicherheit schließen, daß die Stelle relativ jung ist. Dies kann für das Ψ 2 als anerkannt gelten. Ohne das E ist der Fall nicht denkbar, da es sich um Kampf und dreimalige Ergebnislosigkeit handelt.

Als die eigentliche Kampfszene fügt sich Σ 155 an. Hektor und die beiden Aias kämpfen um die Leiche des Patroklos, dreimal faßt sie Hektor, dreimal stoßen die Aias ihn weg. Die Stelle gehört zu den § 1 behandelten Kampfschilderungen. Denn das Viererglied wird 165 ff. durch das Schema „Irreal mit εἰ μή“ vertreten, Iris greift dort ein. 158 bis 160 wird Hektor, der zu siegen droht, geschildert, und der Dichter gebraucht dabei das Schema ἄλλοτε-ἄλλοτε, ihm liegt, wie jedem Griechen, an Zweiteilung. Der Raum 261—64 wird durch ein Gleichnis ausgefüllt. Der Dichter kann so die Entscheidung hinausschieben, ein positives Gegenstück zu X 165.208, wo wir wegen des τέταρτον athetieren mußten. Das Wort ἀπεστυφέλιξαν 158 verbindet die Stelle übrigens unmittelbar mit E 437.

In der Umgebung von Θ 169 treffen wir sogar zweimal das Schema des Irreal mit εἰ μή an: 132 steht Diomedes gegen Zeus, 217 die Troer gegen Hera. Diese Schematik kann nicht befriedigen. Nestor wendet 157 die Rosse, und Hektor schreit höhnend hinter ihnen her. Da sinnt Diomedes 169 dreimal, ob er stehen soll oder fliehen, und dreimal donnert Zeus. Statt jeder Entscheidung folgen siegsichere Worte Hektors (Ersatz für das Viererglied), doch die Wendung tritt ein, und 247 sendet Zeus seinen Adler wie 133 seinen Blitz. Alles ist also doppelt gegeben.

Die Formel selbst ist sehr eigenartig. Denn die Überlegung spielt sich im Innern des Diomedes ab, und Zeus donnert allen vernehmbar. Wenn man nun dem Dichter nicht einfach (mit

H. Jordan 56) Ungeschicktheit vorwerfen will, dann kann man annehmen, daß durch eine Gebärde die Überlegung nach außen trat. Immerhin ist zu bedenken, daß bei μερμηρίζειν sonst eine ausgeführte Doppelfrage steht, die durch eine Gottheit entschieden wird. Man darf vermuten, daß dies Schema des freundlichen Göttereingriffs störend auf unseren Gegensatz einwirkte. So steht hier ein neues Beispiel für das Bestreben, den alten Sachverhalt anders zu gestalten, und man kann auch hier sagen, daß die Lösung mehr neu als glücklich ist. Die Raschheit, mit der der Dichter die jeweilige Situation verläßt, kennzeichnet seine ganze Art.

In der ersten Nekyia spricht Odysseus mit Antikleia, seiner Mutter. Dreimal versucht er λ 206, sie zu umarmen, dreimal entfliegt sie wie ein Traumbild, Wehmut ergreift ihn, und er beginnt zu reden. Bei der anaphorischen Regelmäßigkeit der beiden τρίς wirkt das ἔπτατ' 208 um so mehr, dem die Gefühle des Odysseus wiederaufsteigend folgen, um in der stark anfangsbetonten Anrede zu münden. In der Anlage gleicht unsere Stelle Υ 445, Luft entspricht dort der Seele. Doch ist hier die Situation befriedigender: der Schmerz des Odysseus wird jedesmal größer. So wird der rein summarische Zahlenausdruck aus unserem Bewußtsein verdrängt, die Vorstellung der Zeitdauer kommt wieder herein und damit der Eindruck der Unmöglichkeit selbst. Der Dichter arbeitet mit einem Gesetz (vgl. 218) als einem unmöglich zu überwindenden Widerstand und benützt dabei das abgekürzte Gleichnis vom Traumerleben. Diese schnell sich aufdrängende Parallele allgemeinen Erlebnisses gibt dem Traum ursprüngliche Bedeutung. Nur beiläufig weise ich auf die bekannten Hadesstrafen eines Tityos, Tantalos, Sisyphos hin, die Traumvorstellungen ähneln (mit dem Alter der betreffenden Homerstellen hat das nichts zu tun). Bei λ 206 ist wichtig, daß die Dreiheit mit der typischen Eigenschaft der Schatten zusammenhängt, der Körperlosigkeit, während die Auskünfte der Mutter dem individuellen Ziel der Richtung angepaßt sind. Man kann also zuversichtlich, wenn für das λ Vorstufen in Betracht zu ziehen sind (Wilamowitz Heimkehr 161), die Dreiheit mit dem Motiv verknüpfen.

Im Λ werden nacheinander drei Führer der Griechen verwundet. Schließlich steht Odysseus vielen Feinden allein gegenüber: in der größten Gefahr schreit er mit höchster Kraft dreimal (462) um Hilfe, dreimal hört ihn Menelaos, der herbeieilt, das Ganze ist von seltener, großartiger Gestalt. Mit einem Ruf hängen natürlicherweise zwei

Personen zusammen. H. Jordan bezeichnet die Formel als Mittel, eine neue Person heranzubringen. So ist der dreimalige Ruf von dem einmaligen struktiv nicht verschieden. Also tritt die reine Zahl in Erscheinung. Mit dem Ruf sind wir auf das Gebiet des Musikalischen gelangt, wo die Bedeutung der Dreiheit als eines einem Urbedürfnis entsprungenen Gebildes mit Anfang, Mitte, Ende ohrenfällig wird. Ruf und Antwort sind Zelle gemeinsamen Gesanges, der einen Führer braucht. Diese Form ist ebenso für urälteste Riten denkbar, wie für frühe Kampfrufe. Genial ist diese Korrespondenz in den epischen Zusammenhang verwoben. In dem Motiv des Rufs liegt eine ganz eigentümliche, ungeschwächte Kraft.

Noch mehr spürt man das Σ 228, wo ein Schrei fast magische Wirkung auslöst. Athene gibt Achilleus übernatürliche Züge, ein Gleichnis schildert sein schreckliches Aussehen, 207. Er geht an den Graben, schreit, daneben schreit Athene, die Feinde erschrecken, dreimal schreit er, dreimal geraten sie in Verwirrung, zwölf der besten fallen.

Der Aufbau der Szene ist kunstvoll, jedes Stück (Feuer, Schrei, Schrecken) erscheint zweimal. Die Zweiseitigkeit des Schreis erhält durch den furchtbaren Achilleus prägnante Bedeutung, deshalb folgt sofort die Wirkung. Der Schrei ist hier nicht Sinnträger, wie Λ 462, sondern Gebrüll. Dieselbe Aufgabe, die hier Gleichnis und Unterstützung durch die Göttin leisten, erfüllt E 860 die unglaublich hohe Zahl neun- oder zehntausend. Da haben wir also den Kriegsruf, mit dem Weheruf zusammen wohl einen der primitivsten Laute des Menschen.

Wir kehren zur Odyssee zurück. Odysseus redet im ι den Kyklopen an und bietet ihm den Napf: jener leert ihn, fragt Odysseus, wie er heiße, lobt den Wein und bittet um einen zweiten Trunk. Wieder gibt dieser, dreimal (361) gibt er, dreimal trinkt der Tor. Es folgt die List des Odysseus, sich ‚Niemand' zu nennen.

Mit der aktuellen dritten Stufe ist zugleich die Aufgabe des Motivs, des Weins, erfüllt. Die ersten Phasen sind nämlich auch mitgeteilt, oder angedeutet. Die erste Stufe wird ganz, von der zweiten die Hälfte, die dritte gar nicht geschildert, und die Formel beleuchtet den ganzen Zusammenhang und vermag mit einem Schlag den anscheinend harmlos Gebenden und den zu seinem Verderben Empfangenden zu schildern. Bewußte Kunst bringt beide Glieder in einen Vers. Das Motiv des Weins hängt viel weniger mit der

Blendung zusammen als mit der Täuschung durch den Namen. Denn schon 299 überlegte Odysseus, ob er ihn mit dem Schwert töten soll. Der Wein veranlaßt den Kyklop, nach dem Namen zu fragen und den Witz nach Tyrannenart anzuschließen. Nun ist die Tatsache, daß Odysseus Wein dabei hat, 212 naiv genug motiviert, das Motiv schien unter den Motiven des Kyklopenabenteuers das am wenigsten typische zu sein.

Hier wären die Ergebnisse bisheriger Untersuchungen einzuschalten[1]). Mit Recht betont anderen gegenüber Meuli, daß aus dem homerischen Zusammenhang nichts mehr ausgeschieden werden kann. Er rückt 72 ff., auf Mannhardt fußend, das Motiv, daß ein Dämon lüstern nach dem noch unbekannten Wein der berauschenden Wirkung unterworfen wird, in den Vordergrund. Zu der Sorte der „wilden Leute" gehören auch die Kyklopen.

Die Frage, ob dem Dichter für das Motiv der Berauschung etwas Geformtes vorlag, wird man wegen der szenischen Kunst verneinen müssen (vgl. Meuli 70, 80). Aber Spuren allgemeiner Darstellungstechnik sind doch da. Die Formel selbst zwar ist traditionell homerisch und geht auf „moderne" Wirkung aus, die mit Volksmäßigem nichts zu tun hat. Anders die vorhergehenden Stufen. Das Urbild ist Wiederholung mit denselben Worten: man erkennt, daß der Dichter die Stufen kunstvoll beschleunigend abwandelte, um schließlich die Summe daraufzusetzen. So fällt anders als bisher die dritte Stufe mit der Summe zusammen, eine Auswirkung volksmäßiger Epik, wo im allgemeinen die dritte Stufe die wesentliche ist.

Im μ erzählt Kirke dem Odysseus von der Charybdis: dreimal (105) schlürft sie im Tag Wasser ein, dreimal stößt sie es aus. Skylla und Charybdis sind märchenhafte Seeungetüme. Man beachte, daß es nicht heißt: dreimal, sondern: dreimal im Tag. Nun tut wie ι 361 die nahe Gegenüberstellung eine pointierte Wirkung: es ist lebenswichtig für Odysseus, ob sie gerade Wasser heraussprudelt oder einschlürft! Abgesehen von der überlegenen Kunst des Dichters ist natürlich die Zweiseitigkeit des Motivs Nerv des Ganzen. Über das Hin und Her, das auch die Anapher bewirkt, werden wir später mehr ermitteln können.

Ganz ähnlich bewirkt Ω 454 das Motiv des Tors, dessen Wesen im Auf und Zu besteht, einen anaphorischen Ausdruck. Der Dichter

1) Die Literatur bei Meuli 66 ff.

beschreibt den mächtigen Riegel, der das Lagertor verschlossen hält: drei Männer braucht's, es zu schließen, drei, es zu öffnen. Die Zahlengebung ist wohl durch die τρίς-Formel beeinflußt. Es ist bemerkenswert, daß die Stelle im jungen Ω zu finden ist, denn das Thema der schwer verschließbaren Türe steht einzig in der Ilias da.

4. Zusammenfassendes.

Von den § 1 behandelten Stellen (E 436. Π 702. 784. Υ 445. φ 125. Φ 176) hängen die vier ersten stofflich und formal eng zusammen. E 436 ist Prototyp; die Abhängigkeit des übrigen beweisen Variationsversuche. Φ 176 läßt durch φ nach E blicken. φ 125 steht motivisch ganz für sich. Aber das Schema des Irreals verknüpft φ 125 sowohl als (aus § 3) Σ 155 und Θ 169 mit den Beispielen der vollen Formel. Diese beiden Stellen unterscheiden sich aber auch äußerlich von den anderen: bei Σ 155 und Θ 169 nämlich beansprucht die reine Formel 3 Verse, dagegen λ 206. Λ 462. Σ 228 2 Verse, und Ψ 817. μ 105. ι 361 einen Vers. Das ist nicht nur äußerlich. Im letzten Fall schließt sich die Formel eng um das spezielle Motiv, im ersten tritt ihre Bedeutung als eines Kompositionsglieds klar zutage, am mittleren sehen wir eine Verknüpfung beider Arten.

Aus dieser rohen Übersicht ergibt sich, daß der einzige motivisch selbständige Fall aus § 1 im φ steht und die kompositionell wichtigen Fälle des § 3 in der Ilias. Außer in Λ 462. Σ 228. Ψ 817 drückt die Formel in der Ilias überall einen trotz Hemmungen vollzogenen Umschwung im Kampf aus. Λ 462 und Σ 228 vollzieht sich auch ein Umschwung, er liegt aber nicht im eigentlichen Motiv. Ψ 817 ist jung und etwas ganz anderes.

E 436 ist für die erste Gruppe der unvergeßlich richtige erste Fall. Die Stellen im Λ und Σ sind genial und neu, aus der motivischen Heimat der Drei gewachsen. Dies letzte trifft auf alle übrigen Stellen zu, auch auf die des § 2. Es stellt sich heraus, daß alles nach E 436 dichterisch Wertvolle speziell motivisch bestimmt ist. Dabei überwiegt die jüngere Odyssee. So schließen wir, daß der Dichter des E (oder vielleicht ein uns unbekannter Vorgänger) eine ursprünglich speziell motivisch gebundene Ausdrucksform auf seine Helden- und Götterkämpfe angewendet hat.

Was hat der Dichter des E wohl überkommen? Wir sahen erstens, daß es sich um einen bestimmten Motivkreis handelt. Weiter: der Aufbau des Schemas läßt sich sehr einfach durch die Formel n + 1

darstellen. Wir finden drittens die Dreiheit der Handlung. Trotz der weiten Verbreitung dieser Elemente gab es gerade diese Art Formel vor Homer wohl nirgends. Zwei Dinge machen das wahrscheinlich: die Form μέν-δέ und der Hexameter. Das im E zu Versbeginn wiederholte τρίς ist anaphorisch. Und der Hexameter ist durchweg für den Aufbau der Formel entscheidend. Für die Parallelen bleiben immer nur Dreiheit, Schema n + 1 und Motiv als Vergleichspunkte, aber die Zweiteilung mit betontem Versanfang ist und bleibt homerisch. Daß sie bei den späteren Beispielen verwischt wird, zeigt, daß der strengeren Stilisierung der Ilias gegenüber für Odyssee (und späte Ilias) die spezifische Dreiheit wichtiger ist als die Zweiteilung. Die Tatsache, daß die alte Ilias stilisiert und daß sie alte Geschichten oft recht kurz und verworren bringt, ist wichtig.

Die homerisch zweigeteilte Formel ist jedoch nichts Isoliertes: man vergleiche Σ 159 (ἄλλοτε-ἄλλοτε) und λ 585. Φ 265. X 194 (ὁσσάκι-τοσσάκι). Die Stellen λ 585 und Φ 265 sind wegen ihres Zusammenhangs mit der dämonischen Welt besonders wertvoll.

5. Grenzüberschreitungen.

Niederen Zahlen gibt erst der Zusammenhang Bedeutung. Wenn Nestor B 346 sagt: „Atride, führe das Heer und laß die da verderben, ἕνα καὶ δύο, die von den Achaiern getrennt beschließen. . .“, so wirkt dabei die absichtliche Verringerung. Unverhüllter tritt die Bedeutung der geringen Zahl μ 154 hervor. Dort sagt Odysseus: „Ihr Lieben, nicht einer oder zwei nur sollen es erfahren. . .“ Man ergänzt: „Nein, ihr alle sollt wissen, was unser wartet.“

Die größte Wenigkeit ist eins. Ich spreche deshalb von Grenzüberschreitung, weil bei B 346 und μ 154 die natürliche Grenze eins ist. Die nächste Stufe ist ein hyperbolisches Äußerstes. So sagt Achilleus I 379 von Agamemnon: „Nicht, wenn er zehn- und zwanzigmal soviel gäbe. . .“ Weitere Steigerung gegenüber der Stufe 1 : 2 und 10 : 20 bedeutet die Stufe 100 : 200, die sich Θ 233 findet. Agamemnon schilt das Geprahle der Argeier: „Ihr sagtet, jeder wolle einhundert, auch zweihundert Troer bestehen: nun sind wir nicht dem einen gewachsen.“ Und bei der Zahl zweihundert wird die Grenzüberschreitung besonders deutlich, da sie gar nicht typisch ist, sie überschreitet die (im himmlischen Bereich verwendete) wichtige Zahl hundert.

Wir sahen bisher im Grund einen Schritt von 1 zu 2. Die Grund-

zahl, ob hoch oder nieder, ist gewissermaßen unbelastet, da sie die einfachste ist. Die Ilias-Stellen bekommen übrigens durch den Zusammenhang ein rhetorisches Agens, während in der Odyssee eine sprichwörtliche Formel auftritt (vgl. auch π 245): das paßt zu unseren bisherigen Ergebnissen. Wir können nun also beobachten, daß ein allgemeines Bedürfnis auf volkstümlicher Grundlage vorhanden ist, bei hyperbolischen Ausdrücken eine Grundzahl zu nennen, die man überschreitet, um das Äußerste zu bezeichnen. Man geht dabei von der nächstliegenden Eins aus. Wenn nun die Grundzahl sozusagen mit einem Sprung erreicht wird, muß sie an Einheitlichkeit notwendig mit der Eins wetteifern können. Das tut die Drei. Die Verbindung von drei und vier findet sich an vier Stellen.

A 127 sagt Achilleus zu Agamemnon: „Wir können dir jetzt kein Geschenk geben, sende die da zurück, doch wir werden dirs τριπλῇ τετραπλῇ τε wiedervergelten."

Beim Zweikampf im Γ trifft Menelaos mit dem Schwert den Helm des Paris, doch es bricht daran τριχθά τε καὶ τετραχθά (363) und entfällt seiner Hand.

Im ι erzählt Odysseus: „Vornübergeneigt trieben die Schiffe dahin, die Segel zerriß der Wind (71) τριχθά τε καὶ τετραχθά."

Odysseus wird im ε vom Sturm überrascht: „Nun ist mein Verderben sicher, dreimal glücklich und viermal (306), die vor Troia starben."

Die älteste dieser Stelle dürfte Γ 363 sein, und hier ist am meisten äußere Kunst: es ist da eine gewisse Tonmalerei. Wenn nun das Schwert schon nicht in zwei Teile zerspringt, dann ist gemeint, „es zersprang in tausend Stücke (das Segel zerreißt in ‚tausend Fetzen')". Die Tonmalerei aber drückt Geräusch und Schnelligkeit aus. Also kann man schließen, daß die ursprüngliche, ausdrucksbildende Kraft weit zurückliegt, der Ausdruck selbst ist längst in ein allgemeines Bewußtsein übergegangen und wird, besonders geschmückt, wieder einmal anders angewendet. Die Form, nicht der mit der Zahl verbundene Vorstellungsinhalt ist homerisch. A 127 ist, wenn man an die häufigen τρὶς τόσσα denkt (z. B. A 213), ebenfalls abgeblaßt. Etwas anders ist es bei ε 306. Die Seligpreisung ist gehobener Stil. Die innere Anspannung hat ein Wiedererleben zur Folge, das anderwärts erkaltet oder im Motiv aufgegangen ist.

Die eben behandelten Stellen stützen die Aufstellung zweier Ausdruckstypen für das Schema n + 1, die ich als allgemein ansprechen

möchte. Der erste Typus gehört zu einem bestimmten Handlungsmotiv oder einer handelnden Personengruppe, er ist beschreibend und verläuft in der Zeit. Sein Hauptmerkmal ist, daß die Bedeutung der Zahl auf der Stufe + 1 aktuell wird. Bei einer Dreiheit also heißt das Schema 2 + 1. Der zweite Typus fließt aus dem Ausdruckswillen eines redenden Subjekts, der sich über die allgemein genügende Stufe (hoch oder nieder) hinaus eine relativ äußerste Zahl schafft. Das Schema heißt also bei einer Dreiheit 3 + 1. Dieser Wille ist allgemein (ein sprichwörtlicher Ausdruck kann entstehen), der Verlauf zeitlos. Der erste Typus ist konstruktiv, der zweite spontan-affekthaft und hat deshalb etwas Ewiges.

Der epische Dichter spricht nicht ganz wie seine Personen. Vieles, was diese sagen, findet sich noch heute. Er selbst will nicht dasselbe sagen, was der „primitive Erzähler" sagt, er ist an hochentwickelte τέχνη gebunden. Diese läßt ihn aber Kämpfe auf eine bestimmte Art schildern, er erzählt abgekürzt, was nach dem Typus 1 erzählt worden war und benutzt dabei eine allen geläufige Zahlenform. So wird der zweite Typus auf die Stoffe des ersten angewendet. Als in der Mitte stehend möchte ich Γ 363 und N 20 ansprechen. Die Stellen hatten wohl schon auf volkstümlichem Grunde Vorfahren, sie zeugen von der noch ziemlich einfachen Erfassung einer schnellen Bewegung durch adäquate sprachliche Mittel.

6. Zeitbestimmungen.

Vergleicht man die Formel τρίς-τρίς-τέταρτον mit der Zeitformel ε 388 δύω νύκτας δύο τ' ἤματα-ἀλλ' ὅτε δὴ τρίτον ἦμαρ, dann springt eine Ähnlichkeit sofort in die Augen. Daneben gibt es noch einen zweiten Typus: während ε 388 die Erwähnung des neuen Tags einen ganzen Vers einnimmt, und dann, was da geschah, folgt, steht κ 80 nur ἑξῆμαρ-ἑβδομάτῃι δέ. Nach Prüfung aller homerischen Zeitbestimmungen konnte ich so zwei Arten des Ausdrucks unterscheiden, eine poetische und eine praktische. Norden schreibt 16/17 über die zweite: „Durch die Entdeckungsfahrten bildet sich eine technische Sprache der Nautik heraus, die ältere Dichter der Odyssee bereits vorfanden und bloß poetisch zu ornamentieren brauchten." Am Ende von δ 389 und κ 539 stehe Prosa. Norden erwähnt ferner ι 82 und ξ 252. „Prosa dieser Art gabs als Idee lange, bevor sie in Erscheinung trat, d. h. Literatur wurde." Die „praktische Form" scheint mir in der Tat mit der Schiffahrt zusammenzuhängen. Sie

bezeichnet nicht so sehr, daß etwas Neues eintritt, als das Ende der Frist, die n Einheiten gedauert hat, sie ist sachlich und meist mit den typischen Wochenzahlen verbunden. Die „poetische Art" legt viel mehr darauf Gewicht, daß die erreichte Stufe die Grundlage für eine Wendung abgibt, mit der ein starker Handlungsfortschritt verbunden ist. Dahinter steckt mehr als poetisch ornamentierte praktische Schiffersprache.

So wollen wir denn aus den Fällen des Typus ε 388 die wichtigsten hervorheben. Die Stellen I 470 und Z 174 (9 + 1 Nächte und 9 + 1 Tage) stehen beide in Erzählungen von Einzelschicksalen und sind in längeren Reden enthalten, des Phoinix und des Glaukos. Auf den typischen Märchennovellencharakter der Episode des Z werde ich noch zu sprechen kommen, für I möchte ich als Parallele die Geschichte von Ruben, Jakobs Erstgeborenem, und Bilha, dem Kebsweib seines Vaters, anführen (Gunkel 125). Mit diesem „Geschichten"-Stil, der rein episch ist und offensichtlich mit der nackten Frist nichts zu tun hat, scheint die „poetische Form" in ihrem Wesen zusammenzuhängen.

Wichtig ist auch der Charakter der Stelle ο 476 (6 + 1 Tage). Es handelt sich um die Geschichte des Eumaios, der von seiner Kindsmagd entführt wird. Eine andere Stelle aus der Erzählung wird uns noch beschäftigen. Gerade so prägnant wie dort ist die Frist als „Galgenfrist" angewendet μ 397, wo die Gefährten (alle außer Odysseus!) nach dem Wunderzeichen 6 Tage schmausen, am 7. abfahren und untergehen. Davon unterscheidet sich doch unser Typus κ 80 dem Inhalt nach deutlich, er bedeutet einfach den Schluß einer Seefahrt und die Landung.

Die Stellen mit 3 + 1 Jahren handeln alle von der List der Penelope. Der Charakter der Stufe + 1 tritt deutlich heraus. Die abgerundete Dreizahl von Zeiteinheiten begegnet ebenso im Buch ρ. Da sagt Antinoos 408, indem er den Fußschemel in die Hand nimmt: „Wenn dem Bettler alle Freier so viel ‚reichen' wollten, bliebe er gewiß drei Monate dem Hause fern."

Eine besondere Stellung nimmt die dreigeteilte Nacht ein, und es fällt dabei auf, daß (K 252. μ 312. ξ 483) die dritte Phase entscheidend benutzt wird; darin liegt ein gewisses Achtergewicht.

Zusammenfassend kann man sagen, daß trotz gewisser Gruppenbildungen die Fülle der Zeitbestimmungen der Odyssee über die niederen Zahlen grundsätzlich keine Auskunft geben kann. Es

steht Traditionelles neben frisch Gefundenem, Volksmäßiges neben Ausgedachtem, reine Zeitbestimmung neben motivisch Gebundenem. Es kam uns auch nur auf die Form an, die wir die poetische nannten. Diese erwies sich als im ganzen stark motivisch gebunden. Sie drückt den Umschwung im letzten Glied einer Reihe aus. Damit ist ein Zusammenhang unserer Formel mit allgemein epischer Ausdrucksweise erwiesen.

7. n + 1 bei Personen und Sachen.

Menschen, die in einer Gemeinschaft beisammen leben, haben das Bedürfnis, festzustellen, wer oder was besonders ist oder am meisten leistet. Bei einer bestimmten Art Erzählung erscheint dies Bedürfnis als Gesetz der Gruppierung um eine Hauptperson. In diesem Fall wird dem einzelnen eine Gruppe gegenübergestellt. Solche Gruppen sind im natürlichsten Fall Brüder oder Geschwister, etwa eine Schwester mit mehreren Brüdern. An die Stelle der Einzeleigenschaften kann auch ein ganzes eigenartiges Schicksal treten, dem beispielshalber ein entgegengesetztes entspricht. Solche Besonderheiten treten auch im Homer auf. Ich erinnere an das Motiv des Steinwurfs, an den Humpen Nestors Λ 636, an das Tor im Ω, das nur Achilleus allein auf- und zumacht. Das ist aber zum Teil recht erstarrt. Als Ursprünglichstes erscheint der volkstümliche Superlativ. Da ist z. B. B 216. 248 die Feststellung, daß Thersites αἴσχιστος der Griechen ist, B 673, Nireus der schönste.

Wichtig ist die Hervorhebung einer Person innerhalb der Familie. Da steht Υ 409, Polydoros sei dem Priamos der Jüngste und Liebste. Parallelen dazu gibts natürlicherweise überall (Benjamin!). Wir stellen einige Fälle zusammen, wo dies Verhältnis des einen zu den anderen zahlenmäßig festgelegt ist.

Nestor erzählt im Λ, Herakles habe schon früher die Besten der Pylier getötet: „Zwölf Söhne (692) waren wir, ich allein blieb übrig, die anderen alle starben.“ Da will ihn Neleus nicht fortlassen, aber Nestor verrichtet die größten Taten. Das ist ein volksmäßiger Zug. Aus drei Brüdern besteht die Nachkommenschaft des Portheus, wie Diomedes Ξ 115 erzählt: „Agrios und Melas, der dritte war Oineus, meines Vaters Vater, der Beste von ihnen.“ Das ist deutliches Achtergewicht des besten Jüngsten. Vers 119 ist ein Beispiel für die sagenverkürzende Technik der Ilias und erinnert an die Bellerophontesgeschichte im Z. Z 196 heißt es: „Dem

Bellerophontes gebar die Tochter des Lykierkönigs drei Kinder: Isandros, Hippolochos, Laodameia.“ Hippolochos liefert dann dieselbe geneaologische Beziehung zum Redenden. Auch hier wird ein Umherirren erwähnt, des den Göttern verhaßten Bellerophontes. Die epische Technik der Besonderung hebt die Person der Gegenwart von den anderen ab, die sich in der weiter hinten liegenden Schicht der Vielen oder Vergangenen befinden. Diese sind nur erfunden, damit der eine heraustrete.

Die homerische Dichtung hat sich über die einfache Form erhoben, die eine vereinzelte Person allein zum Gegenstand hat. Die „losgelösten“ Personen führen ihr eigenes Leben auf der Bühne des Dichters. Die Personen, nicht der Dichter, geben Einblick in die Vergangenheit, nichts ist näher ausgeführt. Der homerische Dichter muß sehr viele Erzählungen hinter sich gelassen haben, die 3, 7, 12 Brüder zum Gegenstand hatten. Der Kern einer Erzählung wurde zum dichterischen Mittel, ein ganzer Komplex zum Einzelmotiv. Nicht anders ging es ja augenscheinlich auch unserer Formel.

Bei der Form n + 1 besteht n dann aus der typischen Zahl, wenn es sich um Brüder und eine Schwester handelt: so Z 421 und λ 286. Bei nur gleichartigen Elementen ergibt erst die ganze Form n + 1 die betreffende Zahl. So auch E 270. Die Stuten des Anchises gebaren sechs Füllen, vier behielt er selbst, die anderen zwei („die laßt uns erbeuten“: achterbetonte Überleitung zur epischen Gegenwart) gab er dem Aineias. Drerup 139,1 nennt das ein rationalisiertes Märchenmotiv. Der heimliche Trug ist eine alte Geschichte, der Zug kann nicht allein gestanden haben.

Wenn die verhältnismäßige Kargheit unserer Stellen auch bewies, daß der epische Dichter, wenn es sich um die „epische Gegenwart“ handelt, auf lebensvolle Darstellung individueller Personen ausgeht und längst eine gespaltene und geschichtete Menschheit vor sich hat, so konnten wir doch gewisse Linien zu einfacher Form feststellen, wenn es sich um zurückliegende Zeiten handelt. Wir werden zwar nachher auch bei der nacheinander erzählenden Art nicht viel erwarten — denn hier tritt die im ganzen unerstrebte einfache Form ganz unverhüllt zutage —, aber wir werden doch weiter kommen. Denn formal ist kein Unterschied zwischen den summarischen Formen 3 + 1 und 7 + 1, während bei der anderen Art die Reihe sich in der Zeit entwickelt, und so die Zahl primär wirkt. Die

summarische Form dagegen kann allein vom Inhalt her bestimmt werden, der freilich oft genug aus dem Epos hinausweist und so dieselbe einfache Urheimat verrät.

8. Dreiheit mit reiner Zahl: τρίς.

Im Zusammenhang mit der Formel erhebt sich die Frage nach der inhaltlichen Seite des alleinstehenden τρίς. Wir betrachten zunächst einen Fall (vgl. auch Z 435) epischer Handlung.

Menelaos erzählt im δ vom hölzernen Roß. Die Besten der Argeier sitzen darin, da kommt Helena, umkreist es dreimal (277) und ruft die Danaer beim Namen. Das dreimalige Umkreisen des Gegenstands, episch nicht ungeschickt, wirkt sekundär, weil sich dem Dichter, der die merkwürdige Episode gestalten wollte, assoziativ die Dreiheit aus anderer Quelle einstellte. Diese bleibt noch zu ermitteln.

Eine zweite Gruppe bilden drei weitere Fälle: Ψ 13 umkreist man dreimal den Leichnam; Ω 16 schleift Achilleus die Leiche dreimal um das Totenmal; ι 65 ruft man dreimal jeden der toten Gefährten. Umkreisung und Totenruf entstammen dem Ritus. Der Sinn ist, daß die Handlung erst nach der dritten Wiederholung wirkt. Dabei kommt es gerade auf ganz genaue Wiederholung an.

Das Motiv der Umkreisung bringt uns zu dem des Umlaufs zurück, das wir δ 277 in nahezu unkenntlicher Form, X 165. 208 an wichtiger Stelle getroffen haben. Ich zweifle nicht, daß auch dort der rituelle Umlauf von Einfluß war. Otto Weinreich faßt ARW 20, 1920/21, 473 zusammen und ergänzt die Forschungsergebnisse von Knuchel und Eitrem über den Ritus der Umwandlung. Die Dreizahl überragt dabei die anderen weitaus.

μ 105 wurde die Charybdis behandelt, die dreimal im Tag in Tätigkeit tritt. Offensichtlich gehört diese Angabe von Anfang an zu dem Motiv. Sie ist am reinsten episch, und gerade hier begegnen wir der Formel μέν-δέ. So läßt sich zusammenfassend sagen, daß τρίς allein vom epischen Dichter nicht angewendet wird, es sei denn, daß er es samt dem Motiv aus der rituellen (magischen: formal läßt sich das nicht trennen) Sphäre übernommen hat. Für die anderen Fälle hat er die Formel. Auf dem Gebiet des reinen τρίς spielt Ritus und Zauber eine überragende Rolle. Bei Homer tritt diese Sphäre fast ganz zurück. Im Volk muß es solche Dinge massenhaft gegeben haben.

Aus der generellen Gleichförmigkeit des Rituellen führt uns das Wort τρίλλιστος Θ 488 heraus. Dazu kommt πολύλλιστος ε 445. Das erstere Wort ist deshalb bemerkenswert, weil es zugleich sowohl die zahlenmäßig bestimmte Handlung als auch die höchste Fülle ausdrückt. Diese zweite Bedeutung herrscht später immer mehr vor.

Von „drei-viermal" und „dreimal soviel" (hübsche Umkehrung δ 97) sprachen wir schon. Für die Erstarrtheit liefert ϑ 340 ἀπείρονες ein gutes Beispiel.

9. Dreiheit mit reiner Zahl: τρεῖς.

Wir sahen, daß die dreifache Handlung eine lange Geschichte hat, ebenso der sprichwörtliche Ausdruck: wie tritt nun personale und dingliche Dreiheit auf? Im Unterschied vom hyperbolischen Ausdruckswillen handelt es sich hier um typisierte Wirklichkeit.

Wir lernten schon bei den Genealogien die drei Brüder kennen. T 293 erzählt Briseis von ihren drei Brüdern, die Achilleus tötete. Λ 59 werden die drei Söhne des Antenor aufgezählt. Tros, Υ 231, hat drei Kinder, ϑ 118 steht dasselbe in derselben Form von den Söhnen des Alkinoos. Dabei sei auf die Seefahrernamen hingewiesen, die anders als bei alten Stammessagen beliebig sind. Je beiläufiger die Geschichte ist, desto wichtiger für uns. Daraus erklärt sich aber die Spärlichkeit der Stellen von selbst.

Soviel über Personen. Zu einem Fall von dinglicher Dreiheit ist mehr zu sagen. Im ο erzählt Eumaios seine Lebensgeschichte. In seine Heimat kamen einmal phoinikische Männer, Gauner, mit vielem Tand. Einer von ihnen betörte die Amme des kleinen Eumaios. Ein ganzes Jahr bleiben die Männer; als das Schiff mit Rückfracht beladen ist, kommt einer in des Königs Haus, um dem Weib ein Zeichen zu geben, er bringt ein goldenes Halsband und winkt ihm heimlich, während die anderen das Stück betrachten. Sie faßt den Knaben bei der Hand, findet im Vorhaus Tische und Becher, die von der Beratung noch dastehen, verbirgt schnell drei Becher (469) im Busen und geht zum Schiff, der Knabe aber folgt „in törichten Gedanken". Das Motiv ist von bezwingender Kraft. Die ganze Geschichte mag sich öfters ähnlich ereignet haben: Kindsentführung durch Seeräuber mit Hilfe einer einst selbst geraubten Magd. Sie ist so stoffgesättigt, daß man mit Sicherheit auf Geschichten schließen darf, wo ein solches Abenteuer ganz allein erzählt wurde. Das Mitnehmen von Gegenständen mutet typisch an, mag Gewinnsucht

oder in anderen, ursprünglicheren Fällen das Bestreben dahinterstehn, etwas aus der bisherigen Umgebung bei sich zu haben. Jedenfalls ist die Dreizahl stilistisch eingebettet genug, um als Zeichen einer bestimmten Erzählart gewertet zu werden. Man beachte die Art, wie Eumaios Gespräche des Seeräubers mit der Magd mitteilt; sie sind reiner Ausdruck der Spannung, die in der Erzählform herrscht. Man denkt an Logos-Stil (ich weise noch auf die Frist von einem Jahr hin, 455), und ich glaube, man darf von unserer Geschichte aus Schlüsse auf die Umgebung der homerischen Dichtung ziehen.

Als typisierte Wirklichkeit kann man auch die stilisierte Darstellung auf dem Achilleus-Schild ansprechen, Σ 554: „Ferner schuf Hephaistos ein Feld . . ., drei arbeiteten dort als Garbenbinder."

10. Reihe mit Zahl.

Bestes Beispiel der oft erwähnten nacheinander erzählenden Dreiheit ist die bekannte Geschichte von Bellerophontes im Z, mit dem Potiphar- und Uriasmotiv. Drei Aufgaben werden ihm gestellt: πρῶτον μέν die Chimaira (179), δεύτερον αὖ die Solymer, τὸ τρίτον αὖ die Amazonen. Auf dem Rückweg legt ihm der König noch einen Hinterhalt, doch Bellerophontes schlägt alles tot. Der König gibt ihm Tochter und halbes Königreich. Die Heimat des Märchens und der Chimaira ist Lykien. Die Geschichte ist als einzig näher ausgeführtes Beispiel von unschätzbarem Wert[1]). Bei den Aufgaben darf man nicht von einer Form 3 + 1 sprechen. Die drei Arbeiten sind abgeschlossen. Das andere ist etwas wie eine Klausel. Man muß doch annehmen, daß der König seine Tochter versprochen hat. Wir haben dieselben Verhältnisse wie im „Klugen Schneiderlein" (Grimm Nr. 20) und im Märchen von den sechs Dienern (Nr. 134: beide hält von der Leyen für indisch). Hier schickt die Alte der Brautkutsche Kriegsvolk nach, worauf die Diener ein letztes Mal helfen. Dort hilft dem Schneiderlein bei einem Anschlag seine alte List: die Voraussetzung des Uriasbriefs ist durch die unbekannte, bzw. niedere Herkunft des Bewerbers ersetzt. In anderen Fällen nimmt schon nach dem dritten Gelingen das Glück seinen Lauf.

Wir machen von dieser unzweifelhaft übernommenen beiläufigen

1) Die Rede der Königin 164: „Du stirbst, o Proitos, oder töte den Bellerophontes!" erinnert wieder an den Logos-Stil: Her. I 11 stellt die Frau den Gyges vor die Wahl: „Stirb oder töte!"

Geschichte einen Sprung zu aktuell epischer Gestaltung. Vor der Mauerschau im Γ kommt Helena zu den Greisen. Priamos fragt sie nach drei Helden, Agamemnon (167), δεύτερον αὖτ' Odysseus, τὸ τρίτον αὖτ' Aias. Die Art, wie alles um Helena angelegt ist, hat Wilamowitz Ilias 283 erläutert. Die beiden ersten Phasen sind struktiv gleich, die dritte von offener Form, um weiterzuleiten. Wenn wir die Dinge von Helena aus betrachten, kommt die eigentliche Absicht des Dichters zum Vorschein, besonders beim dritten Mal, wo nur ganz kurz bei Aias verweilt wird. Dieser Absicht steht die einfachere Leistung des Schemas gegenüber. Dies nämlich fragt nur nach Hervorragendem, dem Führer, dem Klügsten, dem Riesigen, darein hat der Dichter seine Haupttendenz gehüllt. Das Schema hat (seltenes) Toppgewicht — denn Priamos gibt Agamemnon Betonung —, die innere Linie jedoch ein gewisses Achtergewicht. Die feste Absicht, drei Personen herauszuwählen, darf aus der gewohnten Kunstübung homerischer Poesie herausgehoben werden, sollte aber nicht einfach dem Gefühl des Dichters für abgewogene Vers- und Personengruppen — wie sonst vieles — zugewiesen werden, sondern ist auf alte, einfache Aufbauprinzipien zurückzuführen, die der weit fortgeschrittene Dichter schöpferisch verwendete.

Dieser volksmäßigen Art der Reihung viel ferner steht die Totenklage um Hektor im Ω: Andromache, Hekabe, Helena (761). Der Klageritus dient der Absicht des Dichters, die Frauen noch einmal vorzuführen. Auf der dem Hektor fernstehenden Helena ruht der Hauptnachdruck. Die Szene, die ganz zum Stil des Ω paßt, macht eher als die im Γ den Eindruck „absoluter" Kunst.

ϑ 499 singt Demodokos von der Eroberung der Stadt. Die Troer haben das Holzroß auf die Akropolis gezogen, τρίχα δέ σφισιν ἤνδανε βουλή. . . Die Vorschläge sind wohl nur dem τρίχα zuliebe so merkwürdig, die Dreiheit mit Achtergewicht ist deutlich, und wichtig scheint, daß bei so stark verkürzter Darstellung trotzdem eine solche Dreiheit als Gerüst zurückbleibt.

Im δ erzählt Menelaos seine Erlebnisse bei Proteus, der wahrsagte, zwei Führer seien auf dem Heimweg gestorben, einer weile noch lebend im weiten Meer. Es geht im epischen Sinn um den Dritten, er ist denn auch 551 hervorgehoben. Der Dichter gebraucht die Reihe, um nicht gleich mit dem Zweck hervorzuplatzen, doch befinden wir uns dabei auf typisch erzählerischem Gelände, dem

der Frage und wahrsagenden Antwort. Ein wenig spielen auch die Fragen des Priamos im Γ herein: so stoßen wir immer wieder auf Urformen, die im Ritus oder in ältester Erzählung Heimat und Nährboden haben.

11. Reihe ohne Zahl.

Wilamowitz schreibt einmal über die Stellung Homers zwischen kretischer Kunst und geometrischem Stil (Kultur der Gegenwart I 8[3], 1912, 17) und bringt Beispiele „unübertrefflicher Tektonik" aus Λ und Φ. Und Drerup (vgl. auch Stählin, Philol. 78, 1923) hat bei der Behandlung des E auf solche Dinge geachtet. Ich kann hier dem einzelnen nicht nachgehen. Soviel steht mir fest, daß man sich nicht mit der von Drerup 362 erwähnten Ansicht begnügen kann, daß die Zahl drei „die Zahl der Schönheit" sei, als „die erste Mannigfaltigkeit bei vollkommenster Überschaubarkeit und Faßbarkeit".

Die von Wilamowitz angeführten Symmetrieverhältnisse werden als Konzeptionen gewürdigt, die von Stilwillen und allgemeinem ästhetischen Bewußtsein geleitet seien: ich glaube, man kann davon andere Gruppen unterscheiden, die nicht dem reinen Stilwillen entsprungen sind, sondern sich als andersartig kennzeichnen. Solange man Motive hat, ist es gut, daneben steht die Analogiebildung und schließlich das wichtigste: der redende Mensch, der sich eine natürliche Rhetorik immer von neuem schafft. Wenn diese nicht ähnliche Formen gibt, war die Rechnung falsch. Die Zahlenausdrücke haben nun aber bisher das Gegenteil gezeigt. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich nun also auf die formalen Auswirkungen spezieller volksmäßiger Einflüsse.

Dione tröstet im E Kypris, indem sie drei Beispiele Leiden ertragender Götter bringt: „Viele von uns Olympischen litten wegen Menschen, es litt Ares (383) . . ., es litt Hera . . ., es litt Hades . . ." Die epische Bedeutung dieser Beispielreihe besteht in dem Bezug auf die gegenwärtigen Schmerzen der Aphrodite, auf den „aktuellen Fall". Die Frage nach dem Ursprung möchte ich dahin beantworten, daß wir hier eine zum epischen Motiv ausgeweitete magische Besprechung vor uns haben. Nachher erfolgt ja die Heilung, und Drerup erwähnt dort das Fehlen der ἐπαοιδή, die der magischen Handlung eigentümlich ist (τ 457), als einen Grund, vielleicht nicht an das Vorliegen eines Blutzaubers zu glauben. Ich möchte

aber eben in der Beispielrede der Dione die Nachwirkung einer Heilbeschwörung sehen, bei der drei bisherige Fälle, die auch wieder gut wurden, erwähnt werden. Diese bilden die Garantie für den vorliegenden. Ähnliche Formen findet man beim Gebet. Wir hätten also sozusagen die pars epica einer ganz ins Menschliche umgebogenen ἐπαοιδή. Die relativ rationale Gestaltung steht dieser Vermutung nicht im Wege. Ausweis alter Herkunft ist die Dreizahl, die der Reihe typische Bedeutung gibt.

Im ε macht Hermes Kalypso mit dem Willen des Zeus bekannt. Sie bricht in Klagen aus und entwickelt ihr Anrecht auf Odysseus. Mit ὣς reiht sie zwei Präzedenzfälle aneinander und geht mit ὣς δ' αὖ νῦν μοι (129) zu sich über. Diese Reihe fließt aus dem Temperament der Sprecherin. Sie hat deshalb eine andere Stellung als der Fall E 385. Für diese Art affektbetonter Dreiheit mit Achtergewicht nämlich werden wir noch mehr Beispiele finden. Die reine Dreiheit im E unterscheidet sich davon wesentlich. Trotzdem bleibt die Beziehung auf den aktuellen Fall als naher Vergleichspunkt. Die Tendenz zu anaphorischer Reihung behalten wir im Auge.

Eine andere Art Beispielrede findet sich σ 366. Eurymachos sagt zu Odysseus, er sei wohl aus Faulheit und Gefräßigkeit Bettler. Der aber zählt in Wenn-Sätzen drei Arbeiten auf: Futterkrautmähen, Pflügen, Kriegsdienst. Also ἔρις ἔργοιο, zunächst um die Entscheidung, wer der Tüchtigere ist. Dies Motiv wird dann fallen gelassen, klingt aber nach. Die Proben sind von wachsender Schwierigkeit. Die letzte ist auf den verkleideten Odysseus abgestimmt, die ersten entsprechen der Maske. Das ist alles vom Dichter genau und überlegen gemacht. Doch wird das Motiv der drei sich steigernden Proben als typisch herausgefühlt, es war vor dem individuellen Dichter da. Man spürt gerade hier besonders das Genie des homerischen Dichters, der aus Handlungstypen gewissermaßen Redefiguren macht. Auch hier der anaphorische, unmittelbar mit der Dreiheit zusammenhängende Phasenbeginn.

Schließlich ein letzter Fall, die Meleagroserzählung des Phoinix im I. Meleagros bleibt dem Abwehrkampf gegen die Kureten fern, die jetzt große Fortschritte machen. Viel (581) fleht ihn Oineus an, viel die Schwestern und die Mutter, viel die liebsten Freunde . . ., aber auch so bewegen sie ihn nicht, πρίν γ' ὅτε δή . . .: das Äußerste kommt, die Kureten setzen schon den Fuß auf die Türme, da stimmt ihn die Gattin um, er vertreibt die Feinde, aber sein Lohn ist

dahin. Während die übrigen Züge einigermaßen unklar erzählt sind, findet man hier eine richtige dramatische Szene. Hier ist uns das Formale besonders wichtig. Während vorher die anaphorischen Ausdrücke meist in ziemlich regelmäßiger Entfernung voneinander standen, folgen sie sich hier rasch, die πολλά stehen ganz zählbar nebeneinander. Der Dichter will eine auch äußerlich gekennzeichnete Gruppe herstellen, der der Umschwung klar gegenübersteht. Nirgends darf unsere Formel mit mehr Recht herangezogen werden: Zusammenraffung breiter Schilderung zu formelhafter Prägung.

12. Anaphorisches.

Leo untersuchte für das Latein „den Übergang vom volkstümlichen zum rhetorischen Gebrauch". Im Griechischen sind wir mehr auf Spuren angewiesen. Die Arbeit v. d. Brelies reicht bei manchen guten Klassifizierungen für unser Gesichtsfeld nicht aus.

I. Am auffallendsten ist die Anapher je am Anfang dreier aufeinander folgender Verse. Sie findet sich bei Homer verhältnismäßig oft, wir stellen die Beispiele in Reden voran.

B 382 feuert die dreifache Anapher zum Kampf an, hämmernd wie Trommelschlag. Man fühlt sich an die Art des Tyrtaios (darüber unten) erinnert. N 726 durchbricht der Wille zur klangvollen Dreierreihe die logische Doppelheit (Fertigkeit im Krieg: einsichtsvoller Verstand). β 325 führt freie Phantasie des Spottenden das dritte Glied (Achtergewicht) malerisch aus. π 118 wird wie in den Genealogien zum Aktuellen übergeleitet. Etwas für sich steht ξ 56, wo das Wort ξεῖνος mit höchster Kunst jedesmal in anderer Form einem Leitmotiv ähnlich angeschlagen wird.

In diesem musikalischen Sinn ertönt B 671 der Name des berühmt-unberühmten Nireus. Motor für diese Art ist der Ausdruckstypus des Katalogs, der vom Epos verschieden ist. Es fällt auf, daß in der Ilias die Mehrzahl aller Fälle aus dem Katalog und dem K stammen, und die Odyssee-Stellen zeigen meist Achtergewicht und stehen alle in Reden.

Zu der deutlich zählbaren Dreiheit am Anfang gibt es Φ 523 ein doch wohl nicht zufälliges Gegenstück am Ende, ein reimartiges Gebilde. Ein Gleichnis schildert das Wüten des Achilleus, das verderblichem Feuer gleicht.

II. Von den Anaphern zu Beginn nicht aufeinanderfolgender Verse bringen wir nur solche aus Reden. Vor seinem Kampf mit Aias

hebt Hektor seine Kriegskunde hervor: auf den Einleitungssatz (H 237) folgt das einzelne, von dreimaligem οἶδα eingeleitet. Stilistisch kann man B 382 heranziehen: in beiden Stellen lebt Kriegsleidenschaft, beide Male ist die Anapher Kennzeichen eines bestimmten Redetypus.

Achilleus fragt den Patroklos, warum er weine, und gibt drei Vermutungen Ausdruck; die dritte (Π 17) trifft zu. Das Anaphorische erscheint auch noch 14 und 15. Auf solch hinreißend schöne Ausdrucksformen gründet sich unser Begriff von der natürlichen Umständlichkeit epischer Dichtung.

Vor dem Wettkampf im Ψ lobt Nestor den Verstand vor der Kraft. Er nennt als Beispiele den Holzfäller, den Steuermann und als letzten den Wagenlenker. Das anaphorische Wort ist μήτι (315). Die Beispielrede entspricht auf dem Gebiet der Parainese der unmutigen Rede der Kalypso ε 118; der dritte Fall steht in konsequenter Beziehung zu den vorausgegangenen.

III. Eine Art von Dreiheit, die unmittelbar wirkt, ist die alliterierende. Diese findet sich nicht ganz selten (Δ 526. Z 512. Υ 8. 284. — I 63. Σ 342. Υ 217. Ω 157), jedoch nur in der Ilias. Über den dichterischen Ausdruck hinaus wichtig ist I 63. Man möchte die Stelle als zum Umkreis des Bannfluchs gehörig verstehen. Alle Beispiele sind nicht primär an den Hexameter gebunden.

Ψ 110 unterbricht eine frische Erzählung die ernste Szene: Holz wird herbeigeschafft. 116 überbrückt der Gleichklang die paarige Konstruktion.

IV. Wir kommen zur dreifachen Anapher nicht zu Versbeginn. An die Worte ἄλλος und πολλά heftet sich anaphorische Reihung leicht (vgl. die Prooimien beider Gedichte). Automedon sucht die weinenden Pferde des Achilleus in Gang zu setzen: man findet dort (P 430) logisch eine Zweiteilung, das Ohr empfindet es wie einen Dreiklang. Mehr noch malt Λ 494 die Anapher die Intensität der Handlung. Mit dreimaligem ἄλλοτε ist die ruhelose Trauer des Achilleus nach den Leichenspielen, Ω 10, geschildert.

Das dreimalige ἦλθε von Poseidon, Hermes und Apollon im Hephaistos-Lied des Demodokos, Θ 322, ist noch zu nennen. Die drei stellen eine besondere Auswahl dar, die sich nachher gesprächsweise betätigt, und zwar spricht der erste zuletzt und entscheidend [1]).

1) Eine hübsche Doppelung dieses Aufbaus nannte mir Otto Weinreich: Verg. Ekl. X 19 ff.: 19—20 (venit — venere — venit) drei Hirten, kurz erzählt,

Die Stellen A 266 und 273 zeigen, wie geschickt homerische Dichter einen bestimmten Begriff eindringlich (ξ 56!) machen. Im zweiten Fall wird eine Beispielrede mit der epischen Gegenwart verknüpft. Gerade das dritte Glied enthält die Verknüpfung und gibt den Ausschlag.

V. Wir schließen mit Formen gehäufter Negation, die uns zu Früherem zurückweisen.

Ω 157 (s. o.) sagt Zeus von Achilleus, daß er drei Eigenschaften nicht habe, im Gegenteil. Das stellt sich in der Formel οὔτε-οὔτε-οὔτε-ἀλλά dar. Auch hier gibt es Fälle von Dreiheit zu Versbeginn. Ξ 394 z. B. wird die Stimme der furchtbar schreienden Kämpfer der Meerwoge, dem Feuer, dem Sturm gegenübergesetzt.

I 379 nennt der unerbittliche Achilleus drei Leistungen des Agamemnon, die noch nicht imstande seien, ihn zu besänftigen; innerhalb der Reihe (383/4 mit Recht gestrichen) herrscht Steigerung bis zum Unmöglichen. Gerade dies wirkt volkstümlich. In der Rede wie bei der ungleich-gleichnishaften Stelle im Ξ ist das Vorliegende irgendwie anders als die drei herbeigezogenen Beispiele. Sie werden in ihrer Gesamtheit untergeordnet.

Die Stellen Δ 223 und Θ 78 sind klar auf dem Schema 3 + 1 aufgebaut, indem der negativen Gesamtheit das Positive gegenübersteht. Zu besonderer Wirkung kommt dies Schema im Z (vgl. λ 171. 198 und 398. 406. Ebenso π 95. 114). Hektor fragt die Mägde 377: „Wo ging Andromache hin? ἦέ πῃι zu den Schwägerinnen, ἦ zu den Frauen der Schwäger, ἦ in den Athenatempel, wo die andern. . .“ Gewisses Achtergewicht. Die Antwort lautet ganz entsprechend 383: „οὔτε πῃι. . ., οὔτ'. . ., οὔτ'. . ., ἀλλ' ἐπὶ πύργον ἔβη, in Sorge um dich.“ Die genaue Entsprechung erinnert an gewisse Formen eddischer Dichtung, und solche Formen dürften dem vorauszusetzenden altgriechischen Einzel-Lied nicht fremd gewesen sein.

Die bisher angeführten Zeugnisse bilden zwei Gruppen: eine mit abgeschlossener, in sich gleichförmiger, und eine mit irgendwie bezogener Dreiheit. Was das Schema 2 + 1 betrifft, so hat bei der zweiten Gruppe die Mehrzahl der Fälle das Motiv der drei Fragen zum Gegenstand, deren dritte das Richtige trifft (K 406. Π 12. λ 171. π 95). Diese entsprechen dem Schema der drei Menschen, von denen der dritte die Aufgabe vollbringen kann, die den beiden anderen

ohne Rede; 21—26 (venit Apollo — venit Silvanus — Pan deus Arcadiae venit) drei Hirtengötter, jeder redet, Pan, der arkadische Gott, hat Achtergewicht.

mißlang. Warum überwiegt das Schema 3 + 1? Zweifellos wegen der Anapher. Damit kommen wir auf die erste Gruppe. Die Anaphern zu Versbeginn zeugen für das homerische Gefühl für Dreiheit. Darüber hinaus aber beweisen die Fälle unter Ziffer III, daß das Gefühl für Dreiheit überhaupt älter ist als die homerische Poesie.

Es ist bezeichnend, daß wir den anaphorischen Ausdruck zuerst bei den Reihen ohne Zahl kennen lernten: die drei Anaphern vertraten die Zahlen erstens, zweitens, drittens. Man möchte, von den verschiedenen Inhalten ausgehend, drei Formen postulieren. Erstens das kriegerische Ermunterungs- oder Preislied, zu dessen Schmuck der anaphorische Ausdruck gehörte. Die Dreiheit ist dabei wesentlich. Zweitens die Beispielrede, ebenfalls mit wesentlicher Dreiheit. Und schließlich die lange Reihe mit gleichlautendem Zeilenbeginn im Lehrgedicht, in Weisheitssprüchen, vielleicht auch in der beginnenden Katalogpoesie. Als Quellgebiet stehen hinter all dem Gebets- und Zauberformen.

Noch etwas zum Homerischen. Wir sahen unter Ziffer I in der Ilias die jungen Partien überwiegen. Daraus schließe ich, daß das ausgebreitete poetische Spiel mit der Anapher verhältnismäßig jung ist. Um so eher darf man sie ursprünglich wenigen, bestimmten Formen zuschreiben. Und vor der Schilderung steht die inhaltlich bestimmte Zweckdichtung, vor dem Epos stehen die einzelnen einfachen Formen.

13. Kultisches mit Analogien.

Seit den Forschungen Useners sind die Göttertriaden der Ilias und Odyssee in größere Zusammenhänge gerückt. Wir haben für unseren Teil mehr die formalen Weiterwirkungen jener Dreiheit im Auge. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle wird diese Dreiheit durch die gedrängte Fülle innerhalb eines Hexameters ausgedrückt (sehr häufig der Typus B 497, mit Epitheton beim dritten Nomen).

Am häufigsten trifft man im Homer die Trias Zeus, Athene, Apollon an. Die Göttertrias hat zweifellos auf den Topos der drei Kultorte und Lieblingsstädte (A 37 und Δ 51) eingewirkt. Und mit Δ 51 läßt sich die Stelle vergleichen, wo Agamemnon im I dem Achilleus eine seiner drei Töchter zur Frau anbietet. Beide Male handelt es sich um ein Anerbieten, auf das der Bittende eine Gegenleistung erwartet: man erkennt das gemeinsame Urmotiv, das Anbieten teurer

Gegenstände, einem Mächtigeren gegenüber. Die Dreiheit der bedeutenden Städte hat eine Wirkung gehabt, die man aus φ 108 erkennen kann (vgl. Öhler 19 zu β 120). Schließlich scheint mir ρ 207 die Trias von „Landesheroen" herzugehören, die mit der Göttertrias in Verbindung steht.

Die Hauptformen des Verkehrs mit höheren Wesen sind Gebet und Schwur. Während der Schwur des Agamemnon, T 259, nichts Neues bringt, erfüllt der Dichter des A (Achilleus schwört 338, als Briseis geholt wird) die Formeldreiheit mit individuellem Leben. Man verspürt die episch achterbetonende Technik innerhalb der formelbedingten Dreiheit.

Das Schema des dreiteiligen Anrufs ist manchmal vom Kultischen ins Profane übertragen. Der Anruf Hektors an seine Leute (z. B. Θ 173), immer von starker Emotion getragen, ist formal von der Versaufteilung in Götteranruf abhängig.

Die Dreiteilung des eigentlichen Anrufs im Gebet (vgl. zum Gebet: P. J. Th. Beckmann) kann sich auch auf seine Erweiterung erstrecken. So ist es Π 233. Und B 412 erstreckt sich die Dreiteilung bis in die Bitte selbst hinein. Der Höhepunkt ist die Erwähnung Hektors, welche verbreitert wird: „Zeus! Laß nicht eher die Sonne sinken, bevor ich getroffen habe (414) . . ., verbrannt . . ., zerrissen das Kleid Hektors . . ." Bis zum Unerreichbaren steigt Agamemnon im Affekt hervor, denn ihm wird das nicht gelingen.

Im nächsten Abschnitt behandeln wir die spezifisch rednerische Dreiheit — mit Schlußbetonung: sie ist so allgemein, daß man von ihr aus zurückblickend die kultische Dreiheit als ein Gebiet für sich erkennt.

14. Rednerische Steigerungsdreiheit.

Wir betrachten zuerst einige Stellen, wo der Redende einem bestimmten Gedanken starken und vollen Ausdruck verleihen will.

Nestor sagt A 255: „Freuen werden sich Priamos und Priamos Kinder, und die anderen Troer werden froh sein im Herzen, wenn sie erfahren, daß ihr euch streitet." Und A 287 — die Reden des A sind alle hochentwickelt — sagt Agamemnon leidenschaftlich: „Dieser will über allen anderen sein — er will über alle herrschen: allen gebieten, allen befehlen, worin mancher ihm nicht gehorchen wird." Die Anaphern stehen unter einem leitenden Begriff, der im Affekt auseinandergelegt wird, wobei der dritte Teil überwiegt.

Manchmal findet man in Anreden nicht nur Dreiteiligkeit — Berührung mit dem letzten Abschnitt —, sondern deutliche Steigerung, und zwar auch äußerlich. So schreit Hektor Γ 39 den Paris an: Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά. . . . Von εἶδος an wächst die Silbenzahl. Ähnlich Γ 182. E 31. 831. H 228. N 43. All diese Ausdrücke enden mit ihrem Hexameter, jedoch läßt sich die Dauerhaftigkeit solcher Formen heute noch den Schimpfworten abhören, wo meist das Nomen vor unverbundenen Epithetis steht.

Aus der Odyssee ist die emotionale Dreiheit ν 293 heranzuziehen. Athene sagt: „Verschlagen müßte der sein, der dir an List zuvorkommt. . . σχέτλιε, ποικιλομῆτα, δόλων ἆτ'. . .“ Diese unverbundenen Ausdrücke sind, mit den Fällen von Alliteration (§ 12 III) zusammen, leichter vom spezifisch Homerischen loszulösen. Ähnlich ist ρ 219. Im ι antwortet der Kyklop auf die stolze Rede (504) des Odysseus. Dabei wird der Begriff „starker Mann“ und sein Gegenteil emotional zur Dreiheit verbreitert. Diese wird so Ausdruck eines Ganzen. Man vergleiche noch Stellen wie T 214 und Z 90.

Die anzuschließenden Fälle stehen nicht in Reden: hier ist der Dichter durch die Umgebung gezwungen, stark zu wirken. Im ζ wird Odysseus von Athene nach dem Bad verschönt (229), und Θ 184 wirft der Herausgeforderte über die Male der jungen Phaiaken hinaus, nicht etwa denselben Diskos: „Einen größeren und dickeren, nicht wenig schwerer als der der Phaiaken.“ In beiden Fällen muß der Dichter ein Größer-sein überzeugend darstellen.

Durch Wechsel von positivem und negativem Ausdruck können die Glieder einer Reihe in bestimmter Weise mit Vorzeichen versehen werden; häufiger ist die Reihe von zwei Plus- und einem Minuselement (Θ 575. ι 175. τ 42) als umgekehrt (X 300).

Den Schluß bilde eine Stelle in der Form eines Gebets, die noch eher als die im letzten Abschnitt angeführten Fälle ins Gebiet der rein epischen, stufenweise anordnenden Technik hineingehört. Als im H der Gegner erlost wird, beten die Achaier 179:

Ζεῦ πάτερ, ἢ Αἴαντα λαχεῖν ἢ Τυδέος υἱὸν
ἢ αὐτὸν βασιλῆα πολυχρύσοιο Μυκήνης.

15. Dreiheit als umfassender Ausdruck.

Die Beispiele, welche folgen, müssen sich, als zu dieser Kategorie gehörig, jeweils unter einen Begriff bringen lassen. Formelhafte Fälle sind dabei viel seltener als man im allgemeinen annimmt.

Meist ist ein Gegensatz, Vorzug, eine besondere Bedeutung herauszuarbeiten. So wird Λ 264 Agamemnon in dem Augenblick geschildert, da er trotz seiner Verwundung weiterkämpft. Z 47 handelt es sich um „viele Kleinodien“: der Dichter muß dem Anspruch, den das Wort stellt, durch poetische Wirkung nachkommen. Das ist dasselbe wie oben, wo ein Größeres beschrieben wurde. Ähnliche Ansprüche stellt Ψ 66 das παντί. ξ 267 „Es füllte die ganze Ebene sich mit Fußvolk und Reitern und blitzendem Erz“: das dritte ist stimmungsmäßige, sachlich nicht erforderte Zutat, um das ganze Schlachtbild zu umfassen.

Häufig ist solche Dreiheit bei den einzelnen Arten einer Gattung, bei Bäumen, Vögeln, ι 110 findet man drei Erzeugnisse des Bodens. Wenn Epitheta gehäuft werden, ist zu beobachten, daß die Schilderung positiver Eigenschaften leicht ins Formelhafte übergeht, mit der Beschreibung des Gegenteils aber der scharf beobachtende einmalige Ausdruck zusammenhängt. So stehen dem Ausdruck ν 288 die Stellen τ 246 (vgl. Thersites: also nicht nur Fähigkeit späterer Dichter) und I 503 gegenüber.

An Fällen, wo drei Abstrakta einen Begriff vertreten, führe ich an: A 177 „Krieg“, I 498 „Vorzüge“, ε 83. ο 345 „Leiden“ und „Klagen“, ϑ 487 „Mühe“.

Endlich bringe ich noch einige Stellen, wo die dichterische Absicht besonders klar zum Ausdruck kommt. Ein Starker muß im Kampf der Übermacht weichen, Δ 534: „Die trieben ihn weg, ob er auch groß war und stark und stattlich.“ ν 332 sagt Athene zu Odysseus: „Ich vermag dich nicht im Stich zu lassen, weil du besonnen bist und scharfsinnig und klug, ein anderer würde in deinem Fall nichts tun, als eilends nach Frau und Kind sehen.“

Freies poetisches Veranschaulichungsbedürfnis im Kleinen und im Großen mögen folgende zwei Stellen verdeutlichen: Φ 324 stürmt Skamandros gegen Achilleus, „herrauschend mit Schaum und Blut und Leichen“. Und der eindrucksvolle Beginn des N bringt die Stelle, wo Poseidon auf dem Gipfel sitzend beschrieben ist: „Denn von dort“, heißt es 13, „schaute man den ganzen Ida, man schaute die Stadt des Priamos und die achaiischen Schiffe“. Hier sind die drei Punkte groß zusammengesehen und ergeben ein wunderbares Bild der Ganzheit.

16. Sachlich bestimmte Dreiheit.

Im letzten Abschnitt war die Wahl der drei Elemente mehr oder weniger frei. Daneben gibt es Fälle mit unverkennbar sachlicher Bedingtheit.

Da wird im Homer vor allem ein Thema oft (ich zählte 15 Fälle) variiert: Mann, Frau, Kind; Frau, Kind, Besitz; Stadt, Troerfrauen, Kinder; Priamos, Priamos Kinder, die andern Troer. Nur Γ 140 spricht der Dichter selbst, also affekthafte Grundlage. Eigenartige Fälle sind ν 62 die letzten Worte des Odysseus: „Freue dich (Arete) deiner Kinder, des Volks und des Königs Alkinoos" und ι 367 Odysseus: „‚Niemand' nennen mich Mutter, Vater und sonst alle Freunde." Wegen dieser affekthaften Grundlage glaube ich nicht, daß man das Thema der natürlichen Dreiheit Vater, Mutter, Kind als primär formbildend ansehen darf. Das Bedürfnis nach epischer Fülle steht am Anfang. Doch ergibt die „Verbandsdreiheit" sicher eine viel stärkere thematische Bindung als bisher, was doch in gewissem Sinn Priorität bedeutet.

Wenn die drei Glieder nicht typisierende Auswahl, sondern ein wirkliches dreigeteiltes Ganzes sind, das entweder natürlicherweise in drei Teile zerfällt oder aus einer bestimmten menschlichen Denkart heraus so gesehen wird, dann kann man von Ganzheitsdreiheit sprechen. Auf dem Gebiet der natürlich bedingten Ganzheit begegnet das Merkwürdige, daß eine Naturgegebenheit mit einem theologischen Einteilungsprinzip zusammentrifft. In der Natur gibt es Erde, Himmel (Luft), Wasser (Meer), und wir haben in der Theologie der Griechen die Reiche des Hades, Zeus, Poseidon. Jene drei Reiche sind wohl direkte Ursache der Teilung: das Merkwürdige besteht darin, daß mit diesem theologisch-spekulativen Prinzip eine Dreiheit zusammenfällt, die sich als das weitaus häufigste, aber nicht ebenso gebundene Prinzip sakraler und magischer Prägung darstellt. Die ungleich ältere Tendenz zur Dreiheit veranlaßte wohl dazu, natürliche Dreiheit aufzuspüren, die ihrerseits Grundlage der theologischen Konstruktion wurde.

In der Schildbeschreibung begegnen Σ 483 Erde, Himmel, Meer, 484 Sonne, Mond, Gestirne.

17. Ganzheitsdreiheit.

Es gibt neben der praktischen Zeiteinteilung die Vorstellung aller überhaupt möglichen Zeit. Die meßbare Zeit, durch den wieder-

kehrenden Tag bedingt, ist der gewohnte Zeitraum, die zweite Art hat es mit dem Unendlichen zu tun. Anfang, Mitte und Ende des Tags, entsprechend dem Aufgang, dem Höchststand, dem Untergang der Sonne, bestimmen den Zeitraum. Die Dreiheit Anfang, Mitte, Ende bedeutet in jener zweiten Art Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft.

In der Ilias begegnet A 70 Kalchas, „der wußte das Gegenwärtige und das Zukünftige und das Vergangene". Vergleicht man damit die Worte A 343: „Nicht vermag er zugleich vorauszuschauen und rückwärts", die Σ 250 und ω 452 ebenfalls auf Seher angewendet werden, so erkennt man einen nahen Zusammenhang zwischen Ganzheitsdreiheit und Polarität. Die beide Male zugrunde liegende janusköpfige Mitte läßt keine reine Scheidung zu.

Für den abgemessenen Zeitraum läßt uns das Zeugnis der dreimal des Tags wirkenden Charybdis μ 105 in Verbindung mit Φ 111: „Auch ich (Achilleus) muß sterben, kommen wird der Morgen oder Abend oder Mittag . . ." vermuten, daß die Dreiteilung durch den Sonnenbogen mit seinem Höhepunkt angeregt wurde.

Die übrigen Fälle von Ganzheitsdreiheit sind folgende: Zu dem Stil der Charybdisgeschichte paßt die Chimaira (Z 181): „Vorne Löwe, hinten Drache, in der Mitte Ziege." Sie heißt nach der Mitte. M 269 feuern die beiden Aias zum Kampf an und wenden sich an den Hervorragenden und den Mittleren und den Geringeren. ι 221 werden die Lämmer und Böckchen getrennt in Hürden geschlossen, „für sich die Frühlinge, für sich die Sommerlämmer, für sich wiederum die Spätlinge". Im Ω wird zu Anfang Achilleus geschildert, der im Gedanken an Patroklos keinen Schlaf findet. Er liegt bald auf den Seiten, bald rücklings, bald auf dem Antlitz. In der warnend-weissagenden Rede des Theoklymenos finden sich υ 351 diese Worte: „Mit Nacht sind umgeben eure Häupter und Gesichter und unten die Knie." Wir sagen, mit Polarität, „von Kopf bis Fuß".

Zunächst bilden die Fälle eine Gruppe, bei denen eine Mitte hervorgehoben ist. Was kommt der Absicht einer Gliederung entgegen? Es gibt die vertikale einer Strecke, die horizontale in verschiedenen Ebenen, die der Parabel mit ihrem Höhepunkt. Die Frage nach der Mitte ist bedingt durch die Gegensatzpaare Rechts—links, des Oben—unten, Gut—schlecht, Ausgezeichnet—minderwertig usw. Die Natur selbst regt dazu an, eine Mitte zu sehen: Mittag zwischen Morgen und Abend, Mann zwischen Greis und Kind, Mitte

einer Durchschnittsqualität zwischen Extremen. Damit ist zugestanden, daß die Gegensatzpaare die erste Bestimmung des Ganzen bilden (Beispiele gibt Kemmer). So möchte man glauben, daß in der Tat die Dreiheit sich aus einer früheren echt polaren Zweiheit herausbildete. Und oft läßt sich ja auch erkennen, daß einer Polarität ein μέσον nachgebracht wurde.

Was führte aber zu jener Dreiheit? Doch nur ein Bedürfnis, dem man primäre Kraft nicht absprechen kann. So glaube ich nicht an ein Nacheinander, sondern an fortwährenden Widerstreit oder Nebeneinander zweier Anschauungs- und Ausdrucksformen, von Anfang an, zum mindesten weit über die uns faßbare Zeit zurück[1]).

Eines vor allem bindet die Stellen Φ 111. M 269. Ω 10 an das Bisherige und bürgt für den ursprünglichen Wert der Dreiheit: die Anapher, dieser vorwiegend musikalische Ausdruckswert, der gewissermaßen die immaterielle Gestalt eines Gedankens oder Gefühls umreißt.

Die ebenfalls als Grundform ermittelte Polarität bestätigt die oben ausgesprochene Ansicht, daß unsere zweigeteilte Formel nicht alleinstehe: das Vorwärts—rückwärts findet sich E 436, das Ein—aus bei der Charybdis, das Aussenden—aufnehmen beim Schrei des Odysseus und das Geben—nehmen beim weintrinkenden Kyklopen.

1) So wie in der Metrik Dikolon und Trikolon, Vierheber und Dreiheber gleich urgegeben scheinen, gewiß lange vor Homer nebeneinanderstehen (O. Schroeder, Grundriß der griechischen Versgeschichte §§ 3, 13, 42, 284).

II. Teil.

Die Späteren.

Im zweiten Teil kommt es mir darauf an, die Weiterentwicklung der Formen zu verfolgen; dazu die oft reizvolle Nachahmung gewisser Einzelmotive. Nach dem durch sein Alter zusammengehörigen Hexametrischen durchstreifen wir das Epos bis zum Ende, dessen Marksteine Apollonios von Rhodos und Nonnos sind. Daran schließen sich ältere Lyrik, Alexandriner, Epigrammatik, Tragödie (Orestie. Philoktet. Alkestis. Hippolytos. Bakchen. Medea. Kyklops) und endlich Komödie.

1. τρὶς μέν-τρὶς δέ-τὸ τέταρτον.

Die voll ausgebildete Formel fand ich nur bei Apollonios, der die nachts um Jason bangende Medea beschreibt, Γ 654:

τρὶς μὲν ἐπειρήθη, τρὶς δ' ἔσχετο, τέτρατον αὖτις
λέκτροισιν πρηνὴς ἐνικάππεσεν· εἰλιχθεῖσα.

Ein Traum (616) bringt ihren widerstreitenden Gefühlen Entscheidung. Es folgt die gehemmte Wirklichkeit. Kunstvoll ist der Widerstreit zwischen Sehnsucht und Scham aufgebaut: Monolog, einfache Beschreibung, psychologische Formulierung, die Formel zieht die Summe und leitet weiter. Ein Werturteil würde vielleicht lauten: kunstvoll und kalt. Zerfaserung des Ganzen in zahllose psychologische Einzelfäden, Experiment mit Leidenschaften. Die Umordnung der dichterischen Werte zeigt sich auch im Äußeren. Das Streben nach Nachbildung der Wirklichkeit erzeugt einerseits absichtliche Schlichtheit, andererseits Schnelligkeit und veristische Häufung. Die Formel wird zu einem Ausdrucksmittel, das die Linie des wirklichen Geschehens gleichsam im Zickzackblitz wiederholt: die Formelelemente benötigen nur einen Vers.

Auf Grund dieser Stelle muß man schließen, daß die breit ausgeführte Formel für die Späteren unwiederholbar war. Sie ist

homerisch [1]). Hier war sie ermöglicht durch die Abschlußstellung, die dynamische Verkürzung und die Verlegung der Widerstreits in die eine Person.

Es ist reizvoll, mit Apollonios Alkestis 185 ff. zu vergleichen.

2. τρίς-τὸ τέταρτον.

Auch hier sind staunenswert wenig Fälle zu besprechen. Im pseudohesiodeischen Scutum entwickelt sich ein Kampf zwischen Herakles und Kyknos, den Ares unterstützt. Herakles warnt den Kyknos, Ares werde ihn nichts nützen, dreimal (362) habe er ihn am Schild getroffen, das vierte Mal seinen Schenkel.

Erst bei Nonnos 40, 69 finden wir von Neuem einen Zweikampf so beschrieben, den Entscheidungskampf zwischen dem Inderkönig Deriades und Dionysos. Originell ist er keineswegs, er ist dem im

---

1) Während dies bei den Griechen, besonders den Alexandrinern nie vergessen wurde, hat für die Römer der antineoterische Vergil (als römischer Homer) die Formel aufgenommen und so zu ihrer Beliebtheit bei den Späteren, besonders bei Ovid und seinen Nachahmern wesentlich beigetragen. Otto Weinreich wies mich auf die Parallele der „10 Zungen und 10 Münder" des Schiffskatalogs hin, bei denen Ennius eine ähnliche Stellung einnimmt: wenig Nachhomerisches auf der griechischen Seite, erst Byzantinisches, aber massenhaft Römer.

Vergil versieht originellerweise (Prop. und Ov. wieder ohne Zahlen) Georg. I 281 die Stelle λ 315 mit Zahlen, wobei conati das καί νύ κεν vertritt:

Ter sunt conati imponere Pelio Ossam
scilicet, atque Ossae frondosum involvere Olympum;
ter pater extructos disiecit fulmine montes.

Aen. II 792 (= VI 700, vgl. auch u. a. die berühmte Stelle IV 690 nach Ap. Rhod.) aber wird genau nach dem Muster (hier λ 206) gearbeitet; aber wenn wir Fälle der Form 3 + 1 suchen, dann treffen wir zwar Aen. III 203 und VI 355 zwei Zeitangaben, XI 629 aber finden wir nicht die Form 3 + 1, sondern merkwürdigerweise 2 + 1:

bis Tusci Rutulos egere ad moenia versos,
bis reiecti armis respectant terga tegentes.
tertia sed postquam ... tum vero ...

Man erkennt also eine gewisse Selbständigkeit. Vorliebe für die Zwei ist übrigens auch in den Bukolika spürbar.

Ovid bringt die Form 3 + 1 nicht selten (z. B. Met. IX 50. XIII 610. F. II 823). Auffallend häufig begegnet bei ihm das „conati", und es ist hübsch zu sehen, wie dann ein Späterer (A. L. Buecheler-Riese I 1 S. 37 Nr. 9 „Narcissus") dem zweiten ter zu entgehen sucht:

ter conatus erat nec, quod speraret, habebat.

Gerade durch das häufige Motiv des Versuchs wird man von diesen späten Zeugnissen zu den ursprünglichsten Erzählformen zurückgewiesen.

X ganz ähnlich. „Dreimal warf Deriades seine Lanze, und er fehlte, in die Luft schießend (vgl. Υ 445); aber als er zum vierten Mal auf Bakchos losging. . .“ Auch dieser Versuch mißglückt, er ruft Morrheus zu Hilfe, doch Athene hat sich zurückverwandelt; Deriades fällt. Das Besondere der nonnianischen Darstellung liegt allein in dem τρὶς-καί. An der einzigen Stelle, die sich sonst noch findet, hat Nonnos das eigenartige Motiv N 20 nachgeahmt: Hera geht zu Persephoneia, um die Megaira von ihr zu leihen. Als sie zurückkehrt,

31, 76 τρὶς μὲν ἀνηέρθη, τὸ δὲ τέτρατον ἵκετο Γάγγην.

Nonnos verwertet alles Motivische hemmungslos. Er geht auf Größe aus, nicht auf Originalität des Stofflichen. Wo, wie im Homer, die aktuelle Handlung (nicht ein Sagenmotiv) durch einfache Zahlen typisiert wird, macht er nicht mit. Um so stärker soll die einmalige Verwendung beim Schlußkampf wirken (hier ist Einfachheit Gipfel der Feinheit), und um so aufschlußreicher ist uns die wichtige Stelle mit dem Zauberschritt.

3. τρὶς μέν-τρὶς δέ.

Im ersten Teil beschäftigte uns das Motiv des dreimaligen Schreis. Bei Apollonios kommt Medea im Δ zum Schiff des Jason. „Dreimal (75) schrie sie, dreimal schrie Phrontis im Wechsel.“ Mit diesem Motiv zusammen hat die Formel immer wieder Überzeugungskraft. Im Hylas des Theokrit (XIII 58) trifft man dasselbe Motiv, mit innigem Anschluß an Λ 462; eine sehr schöne Stelle, Apollonios A 1207 stark überlegen. Wir sprachen von der musikalisch-akustischen Seite des Rufs. Das „ewige“ Bedürfnis danach beweist schlagend Lysistrate 879, wo das Bübchen: μαμμία, μαμμία, μαμμία schreit. Σ 228 hatte den Schrei des Achilleus zum Gegenstand. Bei Quintus ruft Achilleus 3, 166 zum letzten Mal und bewirkt Flucht. Seit Homer ist der Ruf des Achilleus eine mythische Angelegenheit geworden. Man vgl. dazu noch Nonnos 28, 272 mit seinem Entzücken an barocker Naturleistung und seinen klanglichen Effekten.

Beispiele mit der Formel verbundener zauberhafter Handlung trifft man zweimal bei Apollonios: Δ 477, nach dem Tod des Apsyrtos, und Δ 1668, wo Medea mit Zaubergesang die Keren zu versöhnen sucht.

Eine selbständige Stelle findet sich bei Kallimachos im Demeterhymnos:

12 „Die ganze Zeit nicht Speis' noch Trank noch Bad hast du genommen.
13 Dreimal hast du den Silberstrom gekreuzt des Achelaos,
14 Gekreuzt τοσσάκι die Flut von allen anderen Wassern,
15 Dreimal bist an Eleusis' Born gesessen auf der Erden,
16 Nüchtern, bestaubt, und weder Trank noch Bad hast du genommen."

Die der Formel ursprünglich innewohnende Gegensätzlichkeit ist durch die Form 12 16 in ein musikalisches 13 15 An- und Abschwellen 14 gewandelt worden, in der feinen, natürlich scheinenden Art dieses Dichters. Man fühlt die Distanz von Homer. Nonnos zeigt z. B. 5, 395—401, was er von hellenistischer Art gelernt hat. Die lyrisch-epische Konstruktion, die sich (mit ihren anaphorischen zwei Flügeln) mit der bukolischen singend-süßen zwiefachen Anaphorik berührt, ist bei ihm, bekanntlich besonders im 15. u. 16. Buch, sehr häufig.

4. Zusammenfassendes.

Die sparsame spätere Verwendung der erweiterten Formel kennzeichnet sie als durchaus homerisch, sie muß den Nachfahren auch so erschienen sein. Bei dem späteren Vorkommen der einfachen Formel ist die Einzelhandlung maßgebend und mit ihr die reine Dreiheit. Diese reicht natürlich inhaltlich weit über Homer hinaus. Aber das homerische Vorbild wirkte bei der Zweiteilung mit. Die früher natürlich bedingte Zweiteiligkeit kann, wie bei Kallimachos, einer musikalischen Ausdruckstendenz dienen. Merkwürdig ist übrigens die Ähnlichkeit zwischen Apollonios Δ 477 und der Beschreibung der Charybdis mit dem Einschlürfen und Ausspeien.

5. Grenzüberschreitungen.

Ein Sagenmotiv, nach homerischer Art zur Summe zusammengefaßt, findet man Nonnos 13, 263. 19, 245 stellt Seilenos den Wettstreit des Aristaios mit Bakchos pantomimisch dar. Die Götter weisen den dritten Becher Honig zurück, und berühren den vierten nicht. 250 aber reicht Dionysos den ersten dem Kroniden, den zweiten Hera, den dritten Poseidon, ἑξείης kommen die anderen dran. Die Stelle bejaht die zu ι 361 ausgesprochene Frage, ob die Dreiheit mit solchem Motiv ursprünglich verbunden sein könne.

Nonnos kam im negativen Fall zu der homerischen Formel, im positiven ist die Götterdreiheit durch jene ursprünglichere angeregt.

Zu ε 306 (dreimal glücklich und viermal) erwähne ich Timon von Phleius fr. 23,5 Wachsmuth und Hes. fr. 81. Die Stellen Lykophron 1366 und Pind. Nem. VII 104 zeigen den Unterschied zwischen erhabener und volkstümlicher Art, wozu Kern (ARW 22, 1923—24, 362) Macbeth VI 1 in den Worten der Hexe „thrice and once" eine Parallele findet. Über 01. I 60 s. u.

Während hier Grenzüberschreitung vorliegt, drückt das häufige „doppelt und dreifach" eine Annäherung an die Grenze aus, einen Verbindungsweg zwischen Einheit und Drei-Einheit (die beiden stehen sich N 446 und Medea 250 pointiert gegenüber). Auch hier gibts gehobenen Stil (Lyk. 69. Theokr. XXII 4) und Sprache des täglichen Lebens (Philokt. 1236. Wolken 546). Manchmal freilich, das darf man nicht außer acht lassen, ist eben einfach eine ungefähre kleine Anzahl gemeint.

6. Zeitbestimmungen.

Die Dreiheit herrscht bei den Zeitangaben weitaus vor, es ist unnötig, Einzelstellen zu nennen. Meist hängt die Fristdreiheit mit Sagenzügen zusammen. Wie geläufig mutet der Zug Hippol. 135 an, daß Phaidra schon drei Tage weder Speise noch Trank berührte!

Die Frist 3 + 1 findet sich in wichtiger Umgebung Acharner 80. Der Gesandte sagt zu Dikaiopolis in märchenhafter Schilderung: ἔτει τετάρτωι δ' ἐς τὰ βασίλει' ἥλθομεν. Apollonios vermeidet B 837 das Gewöhnliche und sagt ἑτέρωι.

7. n + 1 bei Personen und Sachen.

Hier liefern die Späteren wertvolle Stellen. Die superlativische Besonderung findet sich zweimal (auch sonst nicht selten) an hervorragender Stelle in der Theogonie: Kronos gegen Uranos und Zeus gegen Kronos (161 u. 478). Apollonios steht hinter Hesiod nicht zurück: A 157 Periklymenos, 153 Lynkeus, 179 Euphemos, Spuren einer Art von „Dienermärchen (Meuli)". 1464 treten die Wundermänner in Tätigkeit.

Das Motiv der drei Brüder erscheint bei Apollonios A 51. 74. 163 in Verbindung mit dem Motiv A 692.

Bei Nonnos aber findet man ganz wenig. Nur beim Wettkampf (10, 413 z. B.) und im Großen bei den Inderschlachten (18, 311)

erscheint die Betonung des dritten Glieds. Hier liegt eine Praxis des Lebens zugrunde: die Materie fordert Begrenzung. Wo Nonnos aber sein Temperament frei spielen lassen kann, verzichtet er auf naive Stilisierung; so sind die Fälle selten.

Einen reizvollen Einblick in die Mythenbildung gewährt Pindar Ol. VIII 37 ff.:

„Schillernde Schlangen aber sprangen, da sie neu gebaut war,
zur Burg, drei. Zwei fielen davon herunter,
und ließen sofort zerschellt das Leben,
eine aber schoß hinauf und schrie."

Die Zahl hängt bekanntlich mit den Erbauern der Mauer von Ilios zusammen. Φ 441 findet man nur Poseidon, H 452 Poseidon und Apollon. Die Erfindung des dritten Baumeisters förderte eine traditionelle Dreiheit der „Arbeit am großen Werk (vgl. ρ 207)". Dazu kam das Motiv der Lücke im geplanten Werk, die am Scheitern schuld ist (Parallele: Unverwundbarkeit, Berthold RgVV 11, 1, 1911. Vgl. auch Z 435!). So darf man hier nicht zuviel Wert auf Pindars frommes Empfinden legen, das die Götter vor einem Vorwurf retten will.

Ich füge noch ein hübsches Komikerfragment bei aus der Neottis des Anaxilas, fr. 22, 15 K.:

„Und der Skylla scheint zu weichen Nannion in keinem Stück,
Hat sie nicht schon zwei Gefährten umgebracht und angelt nun
Nach dem dritten? aber dieser kam mit seinem Kahn davon."

Hier herrscht wie im Märchen der Aufbau 2 + 1.

8. Dreiheit mit reiner Zahl: τρίς.

Rituelle Dreiheit bildete bei Homer den Mittelpunkt. Völlig an Ψ 13 lehnt sich Apollonios A 1059 an. Mit den möglichen Variationen bietet er dasselbe Δ 1533 (Val. Flacc. III 347 und Aen. XI 188 steht ter — ter). In den Fröschen gibt es eine hübsche Stelle, wo jene Dreiheit in Verbindung mit den Toten dazu benützt wird, synonymische Wiederholung bei Aischylos zu verteidigen. Aischylos erwidert dem Euripides 1175: „Er sprach zu den Toten, zu denen nicht mal, wenn wir dreimal rufen, unsere Stimme dringt." τρίς ist hier als Grenze gemeint, so ist also die einfache Wiederholung noch keineswegs zuviel. Diese komische Auffassung bestätigt die Stärke des ursprünglichen, rituellen Glaubens (o. S. 21).

Zur Angabe „dreimal im Tag" gehört Apoll. Δ 1638 die seltene

Geschichte vom ehernen Talos mit der verwundbaren Ferse, vgl. Apollod. I 9, 26.

Auch in dem lehrhaften Spruch ist das τρίς zu finden, χρυσᾶ ἔπη des Pythagoras 40 D.: „Schlaf nicht eher ein, als bis du dreimal jedes der Tages-Werke durchgegangen hast: Worin fehlte ich? Was tat ich? Was mußte ich tun und tat es nicht?“

Homer hatte zwei adjektivische Zusammensetzungen. Später sind solche überaus häufig als Ausdruck der höchsten Fülle des jeweiligen Begriffs; man vgl. die Wörterbücher unter τρισ-.

Was die Seligpreisung (vgl. Dirichlet, RgVV. 14, 4, 1914) betrifft, so bietet das Gedicht von Hero und Leander 138 etwas Besondersartiges: „Glücklich, der dich zeugte, und glücklich die Mutter, die dich empfing, am seligsten der Leib, der dich gebar.“

Zu einer monumentalen Gestaltung des „dreimal soviel“ in Delphi vgl. Weinreich (Neue Jahrb. 43, 1919, 132ff., gebilligt von Pomtow, RE Suppl. IV 1214). Der umgekehrte Fall, ein Drittel, findet sich z. B. δ 97 und Nonnos 10, 25.

9. Dreiheit mit reiner Zahl: τρεῖς.

Die Späteren bieten hier verhältnismäßig ebensowenig wie Homer. Im allgemeinen ist im Epos die Trias in Handlung umgesetzt, d. h. zu einer Reihe gestaltet.

In der Theogonie stehen naturgemäß viele Zahlen, und die Vielfachen der Drei spielen eine große Rolle. Wichtig sind die Bemerkungen von Wilamowitz Berl. Klassikertexte V 1 : II A 3 zu Hes. fr. 96 Rz. über Lehrdichtung und Orakelpoesie.

Nonnos 14, 98 reizt zum Vergleich mit homerischer Diktion: Jener Verstypus des Schiffskatalogs mit τε und einem farblosen Beiwort ist vorbei; grundsätzlich ist statt einfacher Ergreifung der Welt durch Kunstformen künstlerische Akzentuierung des Weltausschnitts festzustellen.

Ich bringe eine Reihe von Fällen, aus denen die Bedeutung der Dreiheit für gewisse Formulierungen deutlich wird, manchmal nach der volkstümlichen Seite hin (vgl. August Otto, der auch griechische Beispiele bringt). Am meisten steuert Epigramm (amüsant z. B. A. P. XI 318) und Komödie bei. Sehr verbreitet ist die Dreiheit der Tugenden (Eur. fr. 853 N.), der guten Dinge (Anaxandrides fr. 17 K. und Alexis fr. 271 K.), der Übel. Neben Men. fr. 826 K. weise ich zum letzten Motiv auf die Stelle Pind. 01. I 60 hin — „nach

dreien die vierte Pein“ (vgl. o. S. 1 und Fraenkel. Philol. 87, 471) —, die den Grenzüberschreitungen zuzuweisen ist. Aus all dem spricht eine Art Volksphilosophie (vgl. Men. fr. 155. 223 K.).

Die Drei dient auch der Zahlenspielerei. Das Spiel Theokr. XVII 82, bei dem 33 333 Städte herauskommen, ist ein Beleg dafür.

10. Reihe mit Zahl.

Ich schicke zwei Fälle voraus, die sich von den anderen dadurch unterscheiden, daß sie nicht episch wirklich, sondern lehrhaft bzw. komisch fiktiv sind. Die Pointe besteht beide Male in einer Grenzüberschreitung, doch wird die Grenze nicht „im Sprung“, sondern auf einem Steigerungsweg erreicht. Erga 401 sagt Hesiod: „Arbeite, törichter Perses, damit du nicht zum Nachbarn gehen mußt. Denn zwei- und dreimal wirst du Glück haben, doch wenn du die Leute noch einmal belästigt, wird dein Wunsch vergeblich sein.“ Und in dem überaus witzigen Epigramm A. P. XI 238 bringt die vierte Stufe die Pointe (vgl. auch A. P. V 115). Ein anderes Epigramm, A. P. IX 390, ist ebenfalls auf die überschrittene Grenze des noch Tragbaren gegründet, eine Mutter verlor zwei Söhne, jetzt auch den dritten. Sie wirft ihr viertes Kind lebend in die Glut. Diese Fälle von Reihung unterscheiden sich deutlich von der alten Erzählweise, die im nächsten Zeugnis vergegenwärtigt ist.

In der Batrachomyomachie spricht 112 Τρωξάρτης, der Vater einer getöteten Maus: „Drei Söhne verlor ich . . . den ersten tötete die Katze . . . den andern töteten Männer mittels einer Falle . . . dieser da war der dritte, mein und der Mutter vielgeliebter . . . aber wohlan, ergreift die Waffen!“ Den dritten hat kurz vorher der „Bausback“ erlegt.

Aus Quintus sind die Stellen 3, 427. 460. 491 deshalb erwähnenswert, weil sich die Totenklage um Achilleus an Ω 723 anlehnt.

Bei Nonnos ist 7, 314 Zeus auf dem Weg zu Semele nach Theben: „Der erste Sprung . . . der zweite . . . wie er eindrang, öffneten sich die Riegel des Tores.“ Die Behandlung in einzelnen Stufen unterscheidet sich von jenem summarischen Ausdruck der schnellen Schritte 31, 75 (nach N 20).

Pap. Ox. 1011 steht das Bruchstück aus den Aitia, das einen Teil der Liebesgeschichte von Akontios und Kydippe enthält. Als das Mädchen einen Mann nehmen soll, fällt sie in Krankheit. 16: „Zum zweiten Mal wurde das Brautbett gerüstet, zum zweiten Mal . . .

Fieber . . . ein drittes Mal dachte man an Hochzeit, ein drittes Mal . . . Fieberfrost . . ., doch kein viertes Mal wartete der Vater": er eilt nach Delphi und erfährt den Grund. Auch im Artemis-Hymnos, an dem Herter das Verhältnis Kallimachos : Homer schön aufzeigte, begegnet das Schema. Wie oft hat Artemis ihren Bogen erprobt? Sie schoß auf eine Ulme, eine Eiche, ein Tier, „als aber mit jenem ominösen τὸ τέταρτον der vierte, bedeutungsvolle Schuß folgen soll, drückt er (K.) sich zunächst negativ aus, und erst im nächsten Verse erfährt der Leser endlich, daß der vierte Schuß eine Stadt von Ungerechten traf (96)". Die Neigung der Zeit ging auf Aufgeschlossenheit dem Volkstümlichen gegenüber. Man darf bereits von Märchenstil reden.

Zu großartiger Wirkung kommt das Schema der Reihe mit Achtergewicht in Aischylos' Agamemnon. Agamemnons Tod durch Klytaimnestra wird 1384 geschildert. Die Kombination der rein epischen Handlung mit der rituellen Dreiheit bewirkt die grausige Ironie des großen Weibes. Auch sonst wird in der Tragödie die irgendwie rituell oder magisch bestimmte Dreiheit einerseits akustisch lebendig gemacht, andererseits mit Worten in ihrem Zeitverlauf begleitet. So Choephoren 653, wo Orestes an das Tor des Palastes klopft. Und 875, wo der Diener den Tod des Aigisthens meldet.

Schließlich noch ein einzigartiger Vers, wo der Weg von eins zu drei umgekehrt gegangen wird, Aristot. hist. anim. VI 6 p. 563 a 17 „Musaios" über den Adler,

ὃς τρία μὲν τίκτει, δύο δ' ἐκλέπει, ἓν δ' ἀλεγίζει.

11. Reihe ohne Zahl.

Im ersten Teil unterschieden wir einen allgemeinen Sinn für Gliederung und Formen von traditioneller Gebundenheit, Dreiheit als „Zahl der Schönheit" von Dreiheit als typischer Zahl. Zeugnisse für die erste Art sind sehr häufig (freilich weicht z. B. Apollonios einer Symmetrie bewußt aus). Besonders deutlich wird das Streben nach Abgewogenheit bei der Beschreibung eines Kunstwerks. So steht Theokr. I der Fischer zwischen dem Weib mit den zwei Männern und dem Knaben mit den zwei Füchsen.

Ganz anders der traditionelle Typus (bei Kampfschilderungen findet man am ehesten einen gewissen Übergang zwischen den beiden Arten). So kann etwa Thesm. 629 (vgl. auch Lys. 50) dem Motiv der drei Fragen — der Mikka an Mensilochos, was die Frauen

beim ersten Thesmophorienfest getan hätten — das Typische leicht abgelesen werden.

Eine direkte Nachahmung der Beispielrede E 385 ist fr. 16 des Panyassis mit dem bekannten Motiv, daß die Götter unter Menschen ein Jahr dienen müssen (Drerup 117,2). Dasselbe Motiv wird 13,25 von Nonnos angewendet. Und eine Berufung auf Vorhergegangenes enthält auch ein Satz wie Theognis 1103:

ὕβρις καὶ Μάγνητας ἀπώλεσε καὶ Κολοφῶνα
καὶ Σμύρνην. πάντως, Κύρνε, καὶ ὔμμ' ἀπολεῖ.

Eine besondere Form begegnet Pind. Anfang 01. I. II. XI, und III 42. Dornseiff bemerkt dazu, es handle sich um eine „volkstümliche Form, auf dem Umweg über eine verbindungslos nebeneinanderstellende Aufzählung der jeweils größten Dinge auf verschiedenen Gebieten auf sein eigenes größtes Objekt zu kommen" und vergleicht diese Technik mit der altdeutschen Priamel. Bei Pindar nimmt der aktuelle Fall immer die dritte Stufe ein, wir haben also dem epischen Erzählschema analoge, beispielhafte Redefiguren.

Im Epigramm ist die achterbetonte Reihendreiheit ein häufig benutztes Mittel, um einen Gedanken mit Beispielen in abgeschlossener Form auszudrücken. So bei Asklepiades von Samos (vgl. auch A. P. XII 93), A. P. V 169, wo die Glieder durch die Anaphorik sich selbst als einheitlich kennzeichnen: ἡδύ der schneegekühlte Trunk in Sommersglut, ἡδύ nach dem Sturm die blühende Küste, ἥδιον einerlei Decke der Liebenden.

Wir kommen schließlich zu einer Verwendung der gesteigerten Reihe, die mir sehr wichtig erscheint: in der Komödie. Wir betrachten den Eingang der Frösche. Dionysos und Xanthias mit seiner Last. Xanthias setzt zu seinen Späßen an: „3 D. Beim Zeus, was du willst, außer ‚πιέζομαι'. 5 D. Außer ‚ὡς θλίβομαι'. 7 D. Nur das, daß du nicht. X. Was? 8 D. Das Tragholz wegwirfst und sagst ‚ὅτι χεζητιᾷς'." Das ist eine gelungene Steigerung. Natürlich sagt Xanthias dann doch etwas für den Feinfühligen Schreckliches, also Grenzüberschreitung. Ähnliches läßt sich Wolken 757. 775. 783; 388. Ritter 1152. Frösche 465. Friede 50. Lysippos fr. 7 K. aufzeigen. Bei solcher Reihenbildung begegnen sich offensichtlich sehr alte Formen mit einem fortwährenden Bedürfnis, Steigerungsformen zu schaffen. Das Gebiet des Komischen, auch des Witzes, ist unerschöpflich darin, und hier überbrücken sich die Jahrhunderte am leichtesten.

12. Anaphorisches.

I. Das Kunstmittel dreimaliger Anapher zu Versbeginn ist so sehr Allgemeingut epischer Formgebung geworden, daß sich Einzelaufzählung erübrigt. Nonnos besonders ist wie ein Sammelbecken homerischen und bukolischen Stils.

II. Fälle unterbrochener Dreiheit zu Versbeginn sind ungleich seltener. Ich gebe drei Beispiele, bei denen wir die Art der Dreiheit bereits kennen. fr. 6 Kinkel der Kyprien behandelt die Verfolgung der Nemesis durch Zeus. Das Motiv der dreifachen Verwandlung (ἄλλοτε) liegt zugrunde. Nach der § 3 besprochenen Stelle im Demeterhymnos fährt Kallimachos fort, 17: „Nicht davon laßt uns reden, da hat die Göttin geweint." Es folgen drei Dinge, von denen man lieber sagen soll: mit dem dritten ist Kallimachos bei der Geschichte angelangt, die er erzählen will. Die Form ist der Priamel Pindars ähnlich. In Bions fr. 9 Wil. handelt es sich darum, das Stichwort „glücklich die Liebenden, wenn sie wiedergeliebt werden" zu verdeutlichen, Theseus, Orestes und Achilleus dienen als Beispiele. Diese Anordnung hat die Form eines Sinnspruchs, einer gewissen Art Epigramm ähnlich. Das wirkungsvolle künstlerische Achtergewicht ist deutlich. Die drei Fälle erwiesen sich als Ausläufer weit älterer Formen.

III. Alliteration bleibt häufig. Eine besondere Art Wortwiederholung steht Archilochos fr. 41 D.: ἄλλ' ἄλλος ἄλλωι καρδίην ἰαίνεται. Vgl. ξ 228. Theognis 991. Eur. fr. 560. Kyklops 120.

IV. Auf dem Gebiet der dreiteiligen Anapher, die nicht zu Versbeginn steht, bieten die Späteren nichts Neues. Archilochos ist originell und charakteristisch, fr. 2 D.

V. Die Beispiele für die Negationsdreiheit sind unübersehbar. Die jüngeren Dichter, besonders Nonnos, lieben eine weit längere Reihe von Negationen, z. B. Nonnos 10, 282. Wegen dieses Kennzeichens möchte man Teile der Batrachomyomachie (Krebsbeschreibung) keinesfalls für alt halten.

Ich möchte hier aus Nonnos eine eigentümlich schöne Stelle anführen. Es ist die Szene 33, 263—279. Morrheus sehnt sich im nächtlichen Lager nach Chalkomede. Alles schweigt „οὐδέ: kein Inder geht durch die Stadt. οὐδέ: keine Spinnerin arbeitet. οὐδέ: keine Spindel dreht sich bei der spindelliebenden Lampe. ἀλλά: die Spinnerin schläft neben der Schlaflosigkeit liebenden Lampe.

Eine schläfrige Schlange liegt dort, und ein Elefant schläft aufrecht, an einen Baum gelehnt.“ Hier ist die antike Komposition ganz mit Stimmung vollgesogen, eine „klassische Impression“.

Schließlich noch einiges zu der Bedeutung der dreifachen Wiederholung, die in der Anapher beschlossen liegt. Betrachtet man die sapphische Strophe, so scheint sie aus einem Spannungsverhältnis entstanden. Die „Schluß-Anapher“, d. h. der Reim (man erinnere sich an Φ 523), fr. 1, 21—24, stützt diese Annahme. Dreimal erklingt dasselbe, bis das Schlußbedürfnis stark genug ist.

Zu solcher Gestaltung, speziell aber zu Z 378, tritt ergänzend Nr. 36 D. der carmina popularia, wo sich im Zwiegesang drei Glieder genau (ποῦ; : ταδί) entsprechen. Vgl. zu Z 378 auch die Frage, wo eine Person sich befindet, Theokr. I 66—69 (vgl. Skutsch zu Verg. Ekl. X 11 ff.), wo von mehreren Möglichkeiten eine zutrifft.

Zu B 382 (vgl. N 130) wurde Tyrtaios erwähnt: es handelt sich da um fr. 8, 31 ff. D. Die Verse 29—34 werden allgemein gestrichen. Ich habe schon oben S. 30 für die frühe Entstehung solcher Redeweise gesprochen: für uns kommt es lediglich darauf an, daß durch das Wiedererscheinen der Verse bei Tyrtaios der parainetische Charakter klar heraustritt. An späteren Zeugnissen vermag ich nur Empedokl. fr. 90. Quintus 8, 74. Nonnos 2, 376. 37, 443 beizubringen.

13. Kultisches mit Analogien.

Die Göttertriade dauert das ganze Altertum hindurch fort. Ebenso die Zahlen bei Rituellem. Die typische Art, drei Namen im Hexameter zu bringen, findet sich gleichfalls nicht selten. Für die eigentliche Götterdreiheit Beispiele anzuführen, kann ich mir ersparen, sowohl was drei verschiedene Götter, als was drei Namen eines Gottes betrifft. Im letzten Fall ist reizvoll, wie etwa bei Lykophron 1409 die dritte Abteilung in unbestimmter Weise offengelassen wird, um nichts zu versäumen.

Ich erwähne nur drei Fälle, wo der dichterische Stil aus der Anordnung jener Götterdreiheit ersichtlich wird. Die reizende Erzählung des homerischen Hymnos auf Dionysos verwendet sie, um den Vermutungen der Schiffer über ihren Fahrgast Abrundung zu geben (19). Losgelöst von ihrem kultischen Zusammenhang entfaltet hier die Dreiheit ihre poetischen Eigenschaften. Aischylos bringt das Längstgewohnte in neuer Anordnung: Zeus, Athene, Apollon in schlußgesteigerter Weise, Eumeniden 758. Nonnos

macht das ganz gewandt und originell. 14, 36 kommen die Telchinen:

ἦλθε Λύκος, καὶ Σκέλμις ἐφέσπετο Δαμναμενῆι. . .

Was die Kultorte der Götter betrifft, so verweise ich auf die Zusammenstellung bei Adami 227 ff.

Die kultische Handlung der drei Spenden (vgl. Lyk. 853) hat zu einer bestimmten Epigramm-Gattung geführt. Meistens sind es drei Brüder, die, jeder aus seinem Tätigkeitsbereich, eine Spende darbringen. Dabei spielt die Teilung der Welt in die drei Gebiete Luft, Erde, Wasser eine Rolle.

Die Dreiheit im Gebet, beim Schwur, bei der beschwörenden Bitte ist unlösbar mit den Formen verbunden, hier ändert sich am wenigsten das Grundsätzliche. Weitaus am häufigsten begegnet in der späteren Dichtung der kultische und profane dreiteilige An- und Ausruf, die eigentliche Quelle der Dreiheit im musikalisch Vollen: überall, wo sich der natürliche Empfindungsstrom durchzusetzen vermag (Beispiel Theokr. III 18: „Du Schönaugige, du ganz Stein, ach du Maid mit den dunklen Brauen . . .“), findet sich diese Form des dreigeteilten Ganzen.

Bei Apollonios steht 4, 445 der Ausruf über den Eros. Nach einer dreiteiligen Anrede drei Folgen seines Wirkens, dann: ἄλγεα τ' ἄλλ' . . . ἀπείρονα. Ähnlich wie Θ 340 scheint die Kraft der Umfassung (mit drei Wirkungen des Eros alle zugleich ausgedrückt) nicht mehr gespürt worden zu sein.

14. Rednerische Steigerungsdreiheit.

Auf diesem Gebiet gibt es offenbar drei Entwicklungsreihen. Erstens die Fortsetzung des Homerischen, zweitens „Rhetorik“, etwas an das Römische erinnernd, drittens frische Erneuerung, besonders bei der dramatischen, vorwiegend komischen Kunst.

Häufung ist Grundlage der (komischen) Übertreibung. Dort, wo diese Selbstzweck ist, begegnet man ihr. Doch schon im homerischen Hymnos auf Hermes gibt der Ausspruch des Hermes 363 einen Eindruck dieser Wirkung. Er sagt: οὐκ ἴδον, οὐ πυθόμην, οὐκ ἄλλου μῦθον ἄκουσα. Die ernste Beteuerung, ebenfalls mit Negationen, gibt Musaios, H. u. L. 213, die pathetische Selbstfrage Lykophron 1451. Die Größe des Gefühls und des Stils entscheiden, ob drei Dinge erträglich sind.

Das Motiv der drei Fragen ist, sachlich bedingt oder Ausdruck des Staunens, berechtigt. Sehr eigenartig ist Xenophanes fr. 22 Diels. Wird dieses Motiv die Einleitung zur aufmunternden Scheltrede, wie Apollonios 1, 865 des Herakles, dann geht es noch an. Sagt aber die siegsichere Penthesilea bei Quintus 1, 331: „Wohin ist nun die Kraft des Tydiden, wohin des Aiakiden, wo die des Aias? Die sollen doch die Besten sein", dann fühlt man die Schwäche einer entseelten, nichts als tönenden Dichtart.

Im Gegensatz dazu erhält die Diktion des dramatischen Genos immer neue Nahrung. Denn wirksam ist hier nur das nach natürlichen Verhältnissen Stilisierte. Die Art zum Beispiel, wie Philoktet den Pyrrhos beschimpft, zu Anfang seiner Rede, als Feuer und Schreck und Ausgeburt der Tücke, 927, entspricht mit ihrer Steigerung den homerischen Beispielen. In der komischen Kunst wirkt bei der Schnelligkeit des Sprechens das Gefühl für akustische Abrundung. In seiner Einleitung zum Kyklops (1906) zieht Wilamowitz zur Szene 356 ff., wo dem Kyklop gemeldet wird, die Mahlzeit stehe bereit, ein Stück aus der Odysseuskomödie des Kratinos (fr. 307 K. Silbensteigerung) heran. Beide Male ist die Dreiheit Aufbauprinzip. Ich gebe Wilamowitz' Übersetzung des fr. 143 K.: „Ihr habt hier den ganzen Tag gesessen, euch mit Milch gemästet und Molken gespeist und euch mit Rahm vollgeschlagen . . . dafür pack ich euch alle, euch, liebe Gefährten, röst euch, koch euch, brat euch in der Asche, tauch euch in Salztunke, in Essigtunke, in Knoblauchtunke, und wen ich dann am schönsten gar finde, den knabbere ich auf, meine Herrn Soldaten." „Das sagt der Kyklop in Hexametern: die Parodie des Epos erstreckt sich also bis auf die Form." Aus Aristophanes beschränke ich mich auf Wolken 330 (vgl. auch 364. Frösche 861. Vögel 240. 349. Ritter 99), wo sich Strepsiades über die Wolken äußert: „Beim Zeus, ich glaubte, die seien Nebel und Feuchte und Rauch." Aus der νέα ist fr. 113 K. des Antiphanes zu erwähnen. In der Komödie gab es bestimmt oft solche Reihungen (die Fragmente sind für größere Konstruktionen vielfach zu kurz). Ein Gedanke wird drastisch gemacht, die Dreizahl ist auch hier Endzahl: so entsteht die gesättigte komische Wirkung. Daneben aber gibt es jeweils nicht selten auch die kolossale Reihe.

15. Dreiheit als umfassender Ausdruck.

Die Sentenz ist der gegebene Raum für diese Form, und zwar ist hier der Hexameter maßgebend. Ein bekanntes Beispiel ist der Spruch auf die Kreter (Paulus an Titus I 12):

Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί.

Ebenso wichtig ist das Versmaß für Xenopanes fr. 1 Diels und für das bekannte Wort gegen Homer und Hesiod, fr. 11 D., wobei πάντα als Einleitungswort auf das Umfassende des Ausdrucks hinweist. Auch bei Theognis spielt die dreiteilige (aber auch viele Gegensätze!) Sentenz eine große Rolle. Und die Epigrammatik ist eine Fundgrube für dreiteilige Konstruktionen, sowohl typischer Personenauswahl als beim Ausdruck einzelner Begriffe.

In der beträchtlichen homerischen Nachfolge ergeben die homerischen Hymnen nichts Überraschendes. Typisch homerisch, sogar abgedroschen, ist Aphr. 85. Dem. 165 ist ein Beispiel dafür, daß ein altes Schema psychologisch neu motiviert werden kanu. Originell und frisch ist das freiere Spiel im Hymnos auf Pan (XVIII) 6: Schneegipfel, Berghäupter und steinige Pfade. Bei Apollonios ist nicht einmal 4, 282 harmlos hingesagt, nicht homerisch, sondern im letzten Glied speziell. Quintus hat zahlreiche, doch meist völlig abhängige Stellen, man ist ihm dankbar, wenn einmal die langweilige Schilderung des Waffenzusammenpralls mit der Bemerkung „das Erz leuchtete wie Feuer“ ausstaffiert wird, 6, 352! Bei Nonnos findet man im allgemeinen, was die Beiwörter anlangt, zwei sinngeladene Wörter. Er hat sehr viele Daktylen und die wenigsten Wörter im Vers (Wilamowitz). Bei der prägnanten Zusammenstellung von Nomina spielt die riesige Wörterreihe eine wichtige Rolle. Ein Höhepunkt ist 40, 333, wo auf 3 im ersten Vers 8 Wörter im zweiten und 7 im dritten folgen. Neben diesem Rausch in Worten kommen die seltenen einfachen Ausdrücke zu großer Wirkung. So 25, 277, wo vom Inderkönig gesagt wird: „Den Deriades aber erschütterten Furcht und Staunen und Scheu.“ Das wirkt homerisch nicht im historischen, sondern im stilistischen Sinn, als ewig frommer Stil. Prächtig ist die Fülle eines Ausdrucks, der als Schluß-Summa unter einem kriegerischen Abschnitt steht, 29, 290: „Es schwirrte der Bogen, dumpf tönte der Stein, die Trompete brüllte.“

Wir haben noch einen besonders von Nonnos (doch vgl. auch Musaios 255) gepflegten Ausdruck anzufügen. Das Geistreiche an

ihm besteht darin, daß statt der zwei Ebenen eines Vergleichs die eine einer phantastischen Identität gewählt ist. Drei Einzelglieder werden ausgewechselt, und so die Vorstellungen vermengt. Nonnos sagt etwa 13,483 (vgl. 7,21 und 25,489) von einem, der mit Worten kämpft:

ἔγχος ἔχων στόμα θοῦρον, ἔπος ξίφος, ἀσπίδα φωνήν.

Diese gedrängte Dreiheit findet sich auch bei drei Dingen und drei Personen (5,130) oder bei drei zu vermischenden Gegensatzpaaren (2,272). Ähnliches, nicht dasselbe, zeigen schon fr. 5 D. des Simonides und Moschos I 9.

16. Sachlich bestimmte Dreiheit.

Die späteren Beispiele für die „Verbandsdreiheit" bewegen sich durchaus in der Nachfolge Homers. Mit Apollonios 1, 361 mag man Medea 31 vergleichen, wo von der Amme Vater, Heimat und Haus als Gegenstände der Sehnsucht erwähnt werden. Unmittelbar an ν 62 — die letzten Worte des Odysseus an Arete — kann der Segenswunsch der Medea vor Arete, Apoll. 4, 1027, angeschlossen werden. Apollonios vermeidet sonst die flüssige Dreiheit Homers. Quintus steht naturgemäß ganz unter dem Einfluß des Vorbilds. Eine Nonnosstelle ist wertvoll: 4,99 sucht Kypris die Harmonia zur Ehe zu überreden. Dabei wirkt die sich verstellende, gut dichtende Überredungslust mit. Man kann ganz allgemein sehen, daß Satire und Parodie einen fließenderen Stil haben als das mit Absicht belastete Werk. So mag sich, wenn ein späterer Dichter das „Rhetorische" karikieren will, eine Stilart einstellen, die er als vergangen sonst nicht mehr benutzt. Auch gewisse, dem „Poetischen" innewohnende, musikalische Formen können sich hier, der Zeitströmung entgegen, durchsetzen.

Den Reichen: Erde, Himmel, Meer entsprechen die Gattungen der Landtiere, Vögel, Fische. Hes. Erga 277 ist dafür ein gutes Beispiel, da die ganze Tierwelt zum Menschen in Gegensatz gestellt wird. Eine Gesamtbetrachtung ergibt die Dreiheit Götter, Menschen, Tiere, wie sie Eumen. 69 vorliegt. Orpheus Arg. 74 aber sagt von sich (Ähnliches bei Empedokles): „Ich besänftige das Wild, die Kriechtiere und die Vögel" — auch eine von der Tendenz zur Dreiheit aufgespürte Einteilung. Dasselbe bei Quintus, wo in einem Vergleich 10,248 Regen, Hagel, Schnee erscheinen.

Als Überleitung zum nächsten Abschnitt erwähne ich die wertvolle Stelle Aisch. fr. 70 N.:

Ζεύς ἐστιν αἰθήρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός,
Ζεύς τοι τὰ πάντα χὤτι τῶνδ' ὑπέρτερον.

Ganzheit wird bekräftigt und noch überboten: für diese Ausdrucksweise werden wir auf religiösem (nicht auf theologischem!) Gebiet Zeugnisse kennen lernen.

17. Ganzheitsdreiheit.

Wir beginnen mit den Fällen, wo von einer Mitte die Rede ist. Zunächst die Einteilung des Tages. Da gibt der homerische Hymnos auf Hermes (ob die Stelle echt ist oder nicht) ein ausgezeichnetes Beispiel. Es heißt dort 17: „Am Morgen geboren, schlug er mittags die Zither, am Abend stahl er die Rinder Apollons." Das Motiv des zauberhaft schnellen Wachstums leistet denselben Dienst wie oben Z 181 und μ 105: es eröffnet ein viel weiteres Feld als Φ 111 allein tun könnte.

Dann die Altersstufen (vgl. ι 221, mehr bei Boll, Neue Jahrbücher 31, 1913, 94 ff.) Hes. fr. 220: „Taten der Jungen, Rat der Mittleren, Gebete der Greise." fr. 473 des Kallimachos scheint nacheinander der Greis, der junge Mann, der μέσσος von der Pest ergriffen zu werden. Noch eine Pindarstelle, Nem. III 70 ff., die lautet:

„In der Probe zeigt das Ende, vor wem einer ausgezeichnet sei:
Unter jungen Knaben als Knabe, unter Männern als Mann,
zum dritten
unter Älteren, welches Teil wir nun jeweils haben,
wir sterbliches Geschlecht. Es treibt aber vier Tugenden
das sterbliche Leben, bedenken noch heißt es den Augenblick."

Ich zweifle nicht, daß der Dichter das Vierte als „Grenzüberschreitung" empfand, zumal ich mich bei 01. I 60 für die Deutung Schroeders entscheide.

Für die Einteilung schließlich eines Körpers kann ich nur eine Stelle aus der pseudohesiodeischen Aspis, 130, anführen, wo Pfeile beschrieben werden.

An Ω 10 kann man Apoll. 4, 935 anschließen: ein Gleichnis von ums Schiff spielenden Delphinen, vorn, hinten und neben dem Schiff (auch dreimaliges ἄλλοτε). So wenig wie bei Achilleus heißt es rechts und links, sondern hier παρβολάδην. Geradeso ist es bei der

schon erwähnten Stelle Ψ 116: obwohl sich die Glieder zu Paaren ordnen lassen, haben wir doch einen Beitrag zur alliterierenden Häufung. Wie könnte sich der „musikalische Ausdruckswert der Dreiheit" besser durchsetzen? Zu Ω 10 gehört auch die affekthafte Bitte des Philoktetes an Pyrrhos, ihn in sein Schiff zu nehmen, „in den Schiffsraum, ins Vorderschiff, ins Hinterschiff". Und Theokr. XXII 10 ist nicht nur Vorder- und Hinterdeck von Winden bedroht, sondern es ist hinzugefügt: „Oder wohin immer der θυμός jedes . . .": also eine Art Polarität mit unendlichem Mittelglied.

Das Vorn — hinten am Schiff zeigt uns die naturgemäße Polarität, die Grenzen des Objekts. Der Mensch möchte sich nun aber klar machen, wie aus dem Einen ein Entgegengesetztes werden konnte. Das ist Suchen nach einer Zwischenform auf halbem Weg. Die drei Stufen sind die einfachste Typisierung des Phänomens „Entwicklung". Man kann sich vorstellen, daß die ursprünglich überhaupt einzig mögliche geistige Leistung später zu einem Mittel typischer Darstellung wird, das wegen seines Ursprungs eine so merkwürdig treffsichere Wirkung auf alle Menschen ausübt. Ein hübsches Beispiel für die Mittelstufe bietet Semonides fr. 17 D.: „Ein Blinder oder einer, der nicht gut sieht, oder einer mit guten Augen." Während Hesiod eine Reihe bietet, hat Arat drei Zeitalter, und zwar sind sie dadurch gekennzeichnet, daß die Dike zunächst immer unter den Menschen weilt, dann nur noch ab und zu, sich schließlich aber am Himmel droben befindet. In Jacobs' Anthologie X p. 1 steht ein Stück über den Drachen in Pytho: „Der eine Teil kroch, der andere schickte sich an, der letzte war noch träg auf dem Lager."

II 692 begegnet die Frage nach dem Zuerst — zuletzt. Man vergleiche damit Pindar fr. 137: „Glücklich wer, nachdem er solches schaute, unter die Erde ging! Er weiß des Lebens Ende, er weiß den gottgegebenen Anfang." Die das Ganze umfassende Polarität kommt besonders deutlich im homerischen Hymnos auf Athene (X) 4 zum Ausdruck: „Du beschirmst das Volk beim Auszug und bei der Heimkehr." Von der religiösen Polarität Arat Phain. 14 ausgehend findet man Theokr. XVII 1 diese Form mit der Ganzheitsdreiheit in sehr eindringlicher Weise verbunden: „Von Zeus her laßt uns beginnen und auf Zeus hin schließt, Musen, wenn wir dem herrlichsten unter den Göttern Gesang anstimmen. Von den Männern aber soll Ptolemaios zuerst genannt werden und zuletzt und in der

Mitte: denn er ist der vortrefflichste der Männer.“ Damit sind wir bei dem Zusammenstoß dyadischer und triadischer Formen angelangt, den wir uns als das Ergebnis eines fortwährenden Widerstreits erklärten. Die Stelle A 70 war uns Zeuge für die Ganzheitsdreiheit. Sie hängt mit der Person des Sehers zusammen, der mit einer Eigenschaft ausgestattet ist, die sonst nur Göttern zukommt. Die Götter wissen alles dank ihrer Unvergänglichkeit. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft entsprechen Anfang, Mitte, Ende der von Otto Weinreich ARW 18, 1915, 604 so genannten „orphischen Ewigkeitsformel“ [1]). Wenn der religiöse Mensch die Unsterblichkeit und unschwächbare Kraft des Gottes ausdrücken will, tut er es durch seinen Begriff des Ewigen. Tritt in philosophischer Spekulation irgend ein Prinzip an die Stelle anthropomorpher Gottheit, so ändert das nichts, denn auch ihm wird ewige Dauer zugeschrieben. So begegnet diese Dreiheit in religiöser wie in philosophischer Dichtung (eine andere Art Dreiheit ist auch beiden Gebieten gemeinsam, vgl. orph. h. 61,8 und Xenophanes fr. 24 Diels). Ich verweise auf die Bemerkungen Keyssners 13 u. 18 und nenne Hesiod fr. 96, 75 und Empedokles fr. 21,9 als Zeugnisse.

Die Polarität ist immer in der Nähe: Hes. Th. 32 und Theogn. 801.

1) Ausführlicher über solche Dreizeiten- und Ewigkeitsformeln wird Walter Haußmann in seiner Tübinger Dissertation (Formen der Paronomasie) handeln.

III. Teil.

Folgerungen und außergriechische Beispiele.

1. Novelle, Märchen, Mythos.

Verschiedenes, was wir bisher kennen lernten, läßt uns fragen, welche Dichtungsgattungen wir uns zur Zeit der Entstehung der homerischen Gedichte als lebendig bestehend, vielleicht auch einwirkend zu denken haben. Es herrscht weder darüber Klarheit, noch über die Frage der Reihenfolge der Entstehung. Das Problem wäre noch einfach, wenn ein Volk sich abgeschlossen entwickelte. Unter dieser stillschweigenden Voraussetzung pflegt man diese Dinge meist anzusehen. Über bisherige Theorien unterrichtet die Einleitung bei Aly, der sich auf Axel Olrik stützt und glaubhaft macht, daß es eine jonische Volkserzählung gab, die mit bestimmten Aufbauprinzipien arbeitete. Von diesen ist die Dreiheit mit Achtergewicht das wichtigste. Ich bringe einige Beispiele solcher Erzählungstypen aus Herodot.

IV 8—10: der jüngste der drei Söhne des Herakles, von einem schlangenfüßigen Mädchen, besteht die Bogenprobe und darf im Land bleiben, Skythes.

VIII 137. 138: ein makedonisches Märchen. Wunder um den jüngsten von drei Brüdern. Magische Flucht.

III 53. Der Versuch, den Sohn zur Rückkehr zu bewegen, gelingt nicht, als ein Bote geschickt wird; nicht, als die Schwester kommt; und, als schließlich der Vater selbst sein Kommen ankündigt, ist dies Anlaß des Untergangs: der Sohn wird getötet.

IV 113: die Annäherung der Skythen an die Amazonen geschieht in drei Stufen.

II 121: dreimal sind die Schätze verringert, wenn Rhampsinit das Haus betritt.

V 105: dreimal läßt sich Dareios an die Athener erinnern.

I 86: dreimal ruft Kroisos „Solon".

VIII 137: dreimal schöpft der Jüngste von dem Sonnenschein in seine Tasche.

Die letzten vier Fälle haben das Zahlwort. Die übrigen sind nacheinander erzählt, mit wenig Variationen. Die meisten sind Novellen, nur ein Märchen ist dabei, das andere sind Stammessagen. Man kann folgende Merkmale feststellen: die Erzählung gruppiert sich um eine Person, oft bekommt diese einen Gegenspieler, die Erzählung entwickelt sich in Reihen (Personen, Dinge, Handlungen), das dritte Glied ist beschwert und gibt den Ausschlag. Diese Eigenschaften eben hat Olrik als „Gesetze" dargestellt.

Es handelt sich nun, wenn man weiter zurückschreitet, vor allem um die Klärung des Verhältnisses Mythos : Märchen. Über die allmähliche Abkehr von früheren Ansichten unterrichtet gut von der Leyen, über das Märchen im allgemeinen Bolte-Polivka Bd. V. Die eigentliche Schwierigkeit besteht m. E. in der Überlegung, wie weit sich bei einer mit Wunderelementen durchsetzten mündlichen Erzählung der Einfluß fremder Völker erstreckt. Über Fragen, wie die nach der Haltung, die für die bloße Wundererzählung Voraussetzung ist, gibt es wenig Untersuchungen; ich hebe vor allem die Albert Wesselskis heraus (wichtig ist auch die Schrift von André Jolles). Die für uns bedeutsamen Gesichtspunkte seiner Untersuchung sind die folgenden:

Es gibt verschiedene Gattungen von Erzählungen: die Geschichte mit Gemeinschaftsmotiven (künstlerisch: die Novelle), die Natursage, den Mythos, das Märchen. Für die Beurteilung der beiden letzten Arten ist zu unterscheiden zwischen Wahn- und Wundermotiven. Dabei ist wesentlich, daß im einen Land das Wahnmotive sind, was bei uns Wundermotive; ja, man kann sagen, daß Übertragung aus fremdem Land für die Entstehung einer rein wundermotivischen Erzählung geradezu Bedingung ist. Indien, das Märchenland, kenne also das Märchen nicht. Man dürfe auch z. B. beim Gilgamesch-Epos nur von Mythen (nicht von Märchen) sprechen, die unsern Märchen gleichen[1]). Wesselski glaubt weithin an Übertragung.

1) Zweifellos ist das Gilgamesch-Epos dem Mythos viel näher als die Ilias. Gilgamesch ist ein Zweidrittelgott. Sein Genosse Engidu durchläuft eine Entwicklung. Er hält Freundschaft mit den Tieren (dort auch das Motiv des Betrunkenmachens des Tiermenschen), dann verkehrt er mit dem Weib und wird schließlich der Freund des Königs. Die beiden besteigen (Ungnad-Greßmann Tafel V) den Zederberg, um den Feind niederzuschlagen. Dabei geschieht das Erlebnis mit drei Träumen. Die Göttin Ischtar liebt G. Dieser lehnt ab, da vor ihm sechs Geliebte (Verwandlungsgeschichten usw.) ins Unglück gestürzt wurden. Sie eilt zum Himmel zu Vater Anu und zu Mutter Antu. Der Himmels-

Es ist heute kein Wagnis mehr, von einer sehr alten griechischen Prosaerzählung zu sprechen. Man braucht neben Aly nur die Namen E. Meyer, W. Schmid, Hausrath, Radermacher, Wendland zu nennen. Anregung brachte auch die Arbeit Gunkels. Viel beachtet wurden die Äußerungen von Wilamowitz, weil er sehr lange die volksmündliche Überlieferung nahezu unberücksichtigt ließ. Sie stehen in dem Pindar-Buch und in der Abhandlung über die Heldensage. Ich führe die Kernstelle an: „Es war sehr recht, daß man sich von der aristarchischen Beschränktheit freimachte und einsah, daß in den mutterländischen Geschichten eben das steckte, was das asiatische Epos rittermäßig zugestutzt hatte ... als die Rhapsoden herüberkamen, griffen sie dies und das aus den poetisch und prosaisch erzählten Geschichten und Märchen auf und versuchten es zu homerisieren, zum Glück trat daneben die Mythographie ein, deren schlichter Prosa wir gerade die kostbaren volkstümlichen Züge verdanken, neben ihr der Vasenmalerei, die auch keineswegs vorwiegend von der hohen Poesie abhängt (Pindar 180)." Am weitesten aber in die Richtung unseres Themas ging Otto Crusius („Märchenreminiszenzen"), aber er ging dabei mit dem Begriff des Märchens nicht genau genug um. Auch wurden die einzelnen Motive nicht deutlich auseinandergehalten. Sicher würde man nun mit der erneuten Behauptung, es habe eine Menge Märchen im alten Griechenland gegeben, und sie seien von großem Einfluß auf das Epos gewesen — das zeige ja schon die Dreiheit —, kaum auf größeren Widerstand stoßen. War das aber wirklich so?

Meuli 23 sucht zu modifizieren, er sieht im Kern der Argonautensage eine dem Märchen verwandte Erzählung. Sie stehe zwischen Naturmythos, Tierfabel und Märchen. Er nennt sie Urfabel (vgl. Heuslers „Urmärchen", eine Art gemeinsame Quelle für Heldensage

---

stier soll G. töten. Er wird gesandt. Dreihundert (?) Männer ziehen gegen ihn. Tafel VI 141:

„Bei (seinem) zweiten Schnauben . . .,
zweihundert Mannen . . .
bei (seinem) dritten Schnauben . . .,
es sprang hinauf Engidu. . . ."

Wahrscheinlich tötet er beim ersten Schnauben hundert Männer, und das Schnauben hat jedesmal gesteigerte Wirkung. Die Entscheidung geschieht offenbar beim dritten Mal, bei der Nacheinandererzählung. Greßmann erwähnt 206 noch einiges: die beiden ausführlicher gegebenen Motive zeigen uns eine wohlbekannte Struktur, und gerade ihnen wird man hohes Alter nicht absprechen können.

und Märchen). Etwas Ähnliches meint Nilsson (A R W 22, 1923/4, 370). Diese Ansicht greift also in eine verhältnismäßig sehr frühe Zeit zurück. Sie rückt ab von einem Märchen, das im Sinn des Grimmschen geordnet, zeitlos, an keinen Ort gebunden und namenlos ist. Sie nähert sich also wieder dem Standpunkt, den die Brüder Grimm beim Verhältnis Märchen: Mythos einnahmen.

Wir wollen versuchen, den vermutlichen Entwicklungsgang der Prosa zu zeichnen. Es gab von Anfang an zwei Tendenzen, eine spekulative und eine beschreibend darstellende. Die eine brachte die Natursage hervor, aus der sich der Mythos entwickelte; das Motiv der Verwandlung, gleichzeitig aber eine anthropomorphe Auffassung waren wirksam. Die andere schuf die Gemeinschaftsmotive, die jeweils den Stand der Kultur widerspiegeln. Dabei herrschte die Suche nach dem Außergewöhnlichen vor. Die häufig mit ihnen verbundenen Wahnmotive vergingen zum Teil mit dem höheren Glauben, zum Teil hängten sie sich an die „Geistesbeschäftigung mit den Kennworten Familie, Stamm, Blutsverwandtschaft (Jolles 75)", die wir Sage nennen. Daneben gab es von Anfang an kleine Dichtungen, von denen zu gewissen Erzählungen Beziehungen bestanden, da der Ritus und die magischen Formeln wohl erzählende Teile enthielten, die dann irgendwie von den formalen Prinzipien der Poesie ergriffen wurden.

Unter die Götter mischten sich Menschen, und, entsprechend der Gemeinschaftsgeschichte, außergewöhnliche, Götterlieblinge, Halbgötter. Da traten neben die Prosa einzelne Lieder mit einem einfachen Vers, ähnlich dem Kalewala, das ja nie Epos war, sondern aus Einzelliedern besteht. Und wie in der Gemeinschaftsgeschichte sich die kyklische Anordnung früh entwickelte, so entsteht auch hier die Abenteuerreihe (vgl. die „Mehrstelligkeit" Weinreichs, Berl. philol. Wo. 1924, 816 und Meuli 43). Bei ungestörter Entwicklung wäre nun das geordnete Märchen in der Tat erst nach dem Aufhören des Glaubens entstanden und wirksam geworden. Ich bin überzeugt, daß es zu homerischen Zeiten im Mutterland keine eingeborenen Märchen im entwickelten Sinn gab, sondern wirklich nur „Mythos, Sage und Gemeinschaftsgeschichte (Wess. 57)".

Wenn nun ganz allgemein, einerlei bei welchem Volk, der Mythos älter ist als das Märchen, dann hat man die Verpflichtung zu untersuchen, ob im Mythos oder schon in der alten Erzählung ein bestimmter Aufbau, bestimmte Darstellungstypen zu finden sind. Frei-

lich wird der geordnete Aufbau um so einförmiger und häufiger, je mehr die Motive abgeschliffen und für die „Zubereitung" handlich geworden sind. Diesen Eindruck bekommt man vor allem aus Herodot. Durch rasch sich darbietende Parallelen kann eine Verdunklung ehrwürdigerer Technik eintreten: jeder bemerkt sofort die Bellerophontes-Geschichte im Z, andere Zeichen ähnlicher, älterer Technik blieben unbeachtet. Nun ist die Ilias, wie jedermann weiß, „eine Frucht langer und gleichmäßig gepflegter Kunstübung (Meuli 48)", der Typik der kurzen Erzählung aber kamen die Rhapsoden gar nicht entgegen, weil sie ihre „epische Gegenwart" breit schildern wollten. Sie müssen etwas nicht aufgenommen, etwas zugedeckt haben. Jedenfalls sind sie weit von jener „einstelligen" Mythopoiie entfernt. Als sich das Helden- und Götterlied zum Epos weiterbildete und alles an sich zog, entstand ein gewisser leerer Raum um das Epos, dem dann das niedere Erzählungsgut in so großem Abstand gegenübersteht, daß man die Verbindungsfäden leicht übersieht.

Ich führte oben die Ansicht von Wilamowitz über die griechische Mythographie an: wir hätten da ein Mittel, schlicht erzählte Mythen ohne künstliche Veränderung kennen zu lernen. Wenn man nun Apollodors mythologische Bibliothek durchliest, findet man nur wenig von dem, was uns wichtig ist, dagegen verhältnismäßig sehr viel Gemeinschaftsmotive und alte Vorstellungen. Die Sammlerabsicht dürfte doch wesentlich auf Inhaltliches gerichtet gewesen sein. Nur die Vergegenwärtigung läßt die Tendenzen, die in der Gattung stecken, lebendig werden[1]). Die Zeugnisse sagen uns also nicht viel mehr, als daß es im Mythos Dreiheit gab. Über ihre Verwendung im Aufbau erfahren wir recht wenig. Man darf aber annehmen, daß der Mythos, den man in seine Teile und Motive zerlegen kann, weithin von der Dreiheit durchlebt war, die bei Apollodor als erstarrte Summe vor uns tritt. Wie ist es nun möglich, im Mythos die Tendenz zu jener Technik aufzufinden, die die volkstümliche Erzählung kennzeichnet, die zur Reihung, Wiederholung und Besonderung (ich sage mit Absicht die Tendenz, nicht dieselben Formen)? R. M. Meyer, der zuerst davon sprach (ARW 10, 1907),

1) Ich notiere die wichtigsten Stellen. Verwandlung I 9, 9; III 13, 5; Freibitte I 7, 5; Melampus I 9, 11; Bedingung I 9, 15. II 2, 2; Wettkampf II 5, 10; Zeit I 9, 26. II 4, 8. II 7, 2; Chimaira II 3, 1; Gorgo II 7, 3; Orakel II 8, 3; Glaukos II 3, 1; Atalante III 9, 2; Palladium III 12, 3.

handelt von der steigenden Spannung (gern durch bestimmte Zahlen erhöht: drei immer schwierigere Hindernisse), dem wirksamen Schlußeffekt und den beiden Formeln n + 1 und n — 1, von denen „mythologisch . . . die zweite („alle außer-"), folkloristisch die erste („der Überschüssige") häufiger und wichtiger (89)" sei. Die erste hat vor allem den Zweck, die Hauptsache aufzusparen; dann, ein Riesenmaß auszudrücken. Für das Schema „alle außer-" ist das Hauptbeispiel die Geschichte Balders (vgl. Achilleus, Siegfried, Ilios nur durch Pfeile des Herakles einnehmbar). Psychologische Wurzel sei die Spannung „— wo das Schema „alle außer-" zur Grundlage der Handlung gemacht wird, da haben wir überall ein Beispiel uralter, weil in der Psychologie der Erzählung selbst begründeter Erzählungskunst (97)".

Das „Riesenmaß" ist relativ: wir nannten diese Art Überschüssigkeit Grenzüberschreitung. Wenn die Wurzel des „alle — außer" die Spannung ist und beim Überschüssigen die Hauptsache aufgespart wird: so ist klar, daß beides zusammenhängt. Praktisch poetisch haben die Schemata n + 1 und n — 1 dieselbe Form. Allerdings ist das Überschüssige immer an eine gewisse Grundzahl gebunden, und das mag Zeichen der Verknüpfung mit Rituellem sein.

Homer (der Irreal mit εἰ μή = „alle nicht — außer"), die homerichen Hymnen und die Theogonie bieten mythische Zeugnisse dafür, doch gehört auch der Besondere dazu, der eine Aufgabe löst, die Braut erringt, den schweren Stein wälzt oder wirft, die Tür aufbringt. In der Odyssee ist das Schema auch wichtig, gern sagt Odysseus, daß er etwas anders macht als die andern: κ 95 ist es episch-konstruktive Besonderung, ξ 480 Keimzelle episch-anekdotischer Gestaltung, υ 110 (das Mahlweib) Vertiefung ins Lyrische, es könnte Topos sozialer Erregung werden. Das sind Spuren uralter Kräfteverhältnisse.

Ich zweifle nicht daran, daß wir vom Mythos, den wir gegenüber der Vorstellung von einer ausgedehnten, spezifisch märchenhaften, m. E. notwendig fremdländischen Erzählkunst nicht leichthin aufgeben wollen, deshalb nicht viel haben, was unserer Vorstellung von volkstümlicher Erzählung auch formal entspräche, weil sich das Epos so sehr seiner angenommen hat. Hätten wir mehr von Pherekydes von Syros: man könnte vielleicht Bestimmteres wissen.

2. Gattungen im Homer.

Aly setzt sich 255 ff. mit der Frage einer weitgehenden orientalischen Beeinflussung der jonischen Volkserzählung auseinander und hält am nationalen Stil fest — die deutschen Volksbücher kleiden „auch übernommene Stoffe ohne weiteres in ein nationales Gewand" —, formale Berührung erkennt er nur für das Gebiet der Komposition an, bei der Gleichnisrede und der Rahmenerzählung, „die innerlich von Ursprung her untrennbar miteinander verbunden sind".

Aly deutet 260 einen Weg an, der zu den Ursprüngen zurückführt. Er glaubt mit Heinrici, „daß sich in der Ausbildung des Gleichnisses als Kunstform die Völker ursprünglich berühren. Gleichnis ist die Urform der Beschreibung". Er ist also bestrebt, nicht nur „Menschheitsgedanken" aufzufinden, sondern auch für die Menschheit verbindliche Darstellungs- und Ausdrucksformen. Dieser Weg führt uns über Homer zu den sog. Primitiven.

Erich Schmidt stellt folgende Gattungen der Poesie fest: Gebet, Rätsel, Kosmogonie, Ackerlieder, Sexuelles, Erotik, Religion, Tierpoesie, Arbeit, Kampf, Ruhm, Totenfeier, Satirisches. Prosadichtung setzt er zwar nicht im primitivsten, doch im frühen Kunstbereich an: Rhetorik bei Beratung und an der Bahre, Didaktisches (hier möchte ich auch formal Gebundenes annehmen), sonderbar erscheinende Begebenheiten, Aitiologie, kosmogonische Mythen, Wanderungs- und Ahnensagen, Spuk- und Schreckgeschichten, Anekdoten und Schwänke, Tierfabeln, Märchen (Traum, Gottheiten, Dämonen, Menschen, Tiere bunt durcheinander).

Die Chorlyrik bietet grundsätzlich Verbindung mit Früherem, ohne Vermittlung etwa des Epos, sie steht als Form im Vordergrund. Da es sich für uns aber auch um Stoff-Ergreifung handelt, ist zu fragen, wann sich die Lyrik in prägnanter Weise darum bemüht. Das geschieht vornehmlich im Gebet und den Zauberformeln: in den festen Formen, die zwingende Kraft erzeugen wollen (die Verbindung mit dem Lyrismus versinnbildlicht Orpheus).

Welche Formen fanden bzw. erschlossen wir im Homer? Den kultischen Ruf, den primitiven Kriegsruf, die beschriebene Kulthandlung, das Gebet (Anrede, Frage), die Zauberrede, die Parainese, die Beispielrede (vgl. hier außer Oehler den Aufsatz von Dornseiff und Weinreichs Martialstudien 29): dazu kommt die Gewißheit, daß bei Homer nur Bruchteile des Gewesenen und Lebenden zu finden

sind. Überall war die Dreiheit wesentlicher Bestandteil der Formung. Auf der Anapher vor allem basiert die Kraft, die ursprünglich im Lyrischen der magischen Sphäre steckt.

Wesselski bemerkt 68: „Zwischen dem Ritus und der Geschichte und, durch die Geschichte, auch dem Märchen, können Zusammenhänge bestehen. Einmal spielt bei verschiedenen Riten die Rezitation von Erzählungen religiösen Inhalts sicherlich eine große Rolle: der Gebrauch der Historiola bei Wund- und Krankheitsbesprechungen ist seit urdenklichen Zeiten international. . .“ Es ist naheliegend, anzunehmen, daß von dem Gebiet der Magie (im weitesten Sinn) aus zu einer Zeit feste Formung um sich griff, da die ungebundene Erzählung ungeordnet war und assoziativ vorging. Die magisch-rituelle Sphäre arbeitet mit festen Formprinzipien, die den jeweils wichtigen Welt-Stoff in typische Summen bringen. Daraus entwickelt sich das Gefühl für die höhere Einheit der Drei als Vertreterin des Ganzen. Die vollbrachten drei Arbeiten, σ 366, sind Beweis für die Tüchtigkeit an sich, ebenso gaben E 385 die drei Beispiele Garantie für ungehinderte Auswirkung einer bestimmten Grundrichtung. Der Übergang von der rituell-magischen Sphäre zu außermagisch verwendeten, typischen, zweckhaften Ausschnitten aus dem novellistisch bzw. sagenbildend gesehenen Geschehen scheint mir vor allem durch die Form des Beispiels bewerkstelligt worden zu sein. Dieser typisch begrenzte und zugleich allgemein verbindliche Umblick über das Zugehörige tritt auch in der Form der Priamel hervor.

Das Gesetz der Dreiheit, davon darf man sprechen, erfaßte die Prosaerzählung, und zwar wohl zu allermeist die mit dem Über-Menschlichen nächstverbundene Stammesursprungssage. Diese Dreiheit können wir gut verstehen, vollends, wenn sie im Mythos und später im Märchen auftritt: sie ist die Repräsentantin des Ganzen, und die drei Brüder vertreten die ganze Menschheit. Woher kommt nun aber der beste Jüngste, bzw. die erfüllende Person? Ich glaube, da kreuzt sich die alte, aber in gewissem Sinn abstrahierte Dreiheit mit der ebenso alten Polarität, Klug – dumm z. B., von der wir schon sprachen. Mit der These (Schultz), daß „Gestalten, die selbst nichts tun, sondern nur die Taten anderer wiederholen, deren späte Doppelungen und also gar nicht echt sind“, kommt man nicht durch. Ich gebe aber zu, daß wahrscheinlich auf dem Gebiet des Mythos und der früheren wahnmotivischen Gemeinschaftsgeschichte

eine primäre Polarität anzunehmen ist. Das echte, wundermotivische Dreibrüdermärchen kann nicht besonders alt sein, Doppelheiten wie Engidu-Gilgamesch gab es mehrere.

Etwas anderes sind jedoch drei Personen, etwas anderes drei Handlungen. Diese bewegen sich in einem seit Urzeiten angelegten Geleise. Und es ist ein bloßes Vorurteil, wenn man glaubt, Motive, wie z. B. der Versuch, das Unerreichbare zu errreichen — man vergleiche unsere Formel —, müßten aus dem „Märchen" stammen. Man kann sich die Entstehung der epischen dreifachen Handlung mit Achtergewicht psychologisch so vorstellen, daß sich aus der Wichtigkeit der dritten Stufe in der magischen, an sich gleichförmigen Handlung, wenn sie dichterisch wiedergegeben wurde, notwendig eine gewisse Spannung ergab, die das dritte Glied besonderte. Ganz deutlich trat bei der Umbiegung ins Negative die Besonderheit heraus.

„Das Gesetz der Dreiheit", ist es überall wirksam? Diese wichtige Frage beleuchtet die geistige Verfassung der verschiedenen Völker. Mythos gab es überall, ebenso wohl auch die Dreiheit in typischer Bedeutung. Aber die Übertragung auf den Weltstoff ist nicht überall vollzogen. Sie scheint von der Fähigkeit zur Abstraktion überhaupt abzuhängen. Alfred Lehmann hat sich der Mühe unterzogen, das Vorkommen der Märchendreiheit zu untersuchen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß Dreiheit und dreifache Wiederholung nicht über die ganze Erde verbreitet sind, daß es den Mythos wohl überall gab, das Märchen nicht, die Zeitbestimmung allerdings (das ist gleichbedeutend mit dem Gefühl für die Typik der Drei). Das eigentliche Gebiet ist Europa. Klar im Germanischen und Slavischen, im Romanischen etwas verwischt. Die Erzählungstechnik, besser die Vortragstechnik, ist spezifisch europäischer Art (31).

3. Dreiheit.

Dreiheit, so lautet der Titel des Aufsatzes von Usener. Vor ihm hatte schon Hermann Diels 1897 eine Theorie über die Entstehung der typischen Dreiheit mitgeteilt. Beispiele ritueller Dreiheit, aus dem Totenkult usw., hatte er schon früher gesammelt. Er glaubte, die Menschen hätten anfangs nur Singular, Plural und Dual gehabt und alles darüber hinaus mit der Zahl der Unendlichkeit belegt, so, wie die Späteren die Zahl 100, 1000 und 10000 verwendeten. Usener sagte, die Dreizahl sei die Endzahl der primitiven Mensch-

heit, und die Völker mit höheren Zahlen haben die Typik der Dreiheit noch als „Denkzeichen“ aus der Zeit, da sie jenseits von zwei nicht zählen konnten, die Drei dürfe nicht nur als typisch oder symbolisch, sondern müsse auch als absoluter Ausdruck der Vielheit verstanden werden (357).

Mit dieser Theorie verließ man die Dreizahl selbst, die Aristoteles (de caelo I p. 268 a, 12) als vollkommen und gewissermaßen als Kosmos empfindet (die Ansichten der Alten bei v. d. Brelie), und wandte sich der Mentalität des Menschen zu. Dies ist an sich der richtige Weg, und diese Theorie greift auch viel weiter zurück als die sämtlicher anderer Forscher, worauf ich nicht weiter eingehen möchte (Übersicht bei Lehmann). Meist begriff man die Dreizahl einerseits als geschickte geringe Anzahl (erste Vielheit), andererseits als abgekürzte Vielheit, unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß das die primitiven Menschen auch schon so gemacht hätten. Gegenüber der rein naturwissenschaftlich anmutenden Theorie von Diels und Usener möchte ich betonen, daß mit der Vorherrschaft der Dreizahl das Erlebnis der Dreiheit untrennbar verbunden sein muß. Dieses hat wohl zwei Grundlagen: ein akustisches und ein optisches Erlebnis.

Für die akustische Dreiheit wies ich auf die Bedeutung des Rufs hin. Den aber begreift Carl Stumpf als eine der Quellen der Musik überhaupt. Er lehnt die drei hauptsächlichsten Hypothesen (um solche handelt es sich hier immer) ab, erstens die Darwins, daß die Geschlechtsliebe die Quelle sei; zweitens die auf Rousseau und Herder zurückgehende, von Herbert Spencer selbständig aufgestellte, die Musik stamme aus den Akzenten und Tonfällen der Sprache; drittens die Theorie des rhythmischen Arbeitsgesangs des vielgenannten Karl Bücher, die wohl Anlässe für das Singen gebe, doch nicht eine Erklärung für die Gliederung der Töne in Intervalle (21). Stumpf, ausgehend von dem auch von Bücher ausgesprochenen Gedanken, alle Künste seien aus der Praxis des Lebens geboren, fragt dann, welches praktische Bedürfnis der Anfang der Musik gewesen sei und kommt auf die akustische Zeichengebung (26). Uns geht dabei weniger das Intervall an, als die mit dem Schrei verbundene Bedeutung. Der sinnerfüllte, gewissermaßen exponierte Schrei wird bis zur vermeintlichen Wirkung wiederholt, und dabei wird die zweite Wiederholung als abschließend erlebt. Dieses Erlebnis wird dann als gültig festgesetzt, wenn ein ganzer Chor zusammen Schreie ausstößt. „Wenn man . . . religiöse Bedürfnisse

schon in der Urzeit des Menschengeschlechts wirksam denkt, kann man annehmen, daß außer der Zeichengebung gegenüber Menschen auch die Anrufung der Götter, bzw. der dämonischen Zauberkräfte in Luft und Wasser, zu den Anlässen gemeinschaftlicher stärkster Stimmgebung gehörte (29)."

Man darf diese Ansicht nicht deshalb für hinfällig halten, weil die primitiven Gesänge wenig Beispiele von Dreiheit zeigen. Stumpf betont 48 mit Recht, „daß das meiste, was bei den Naturvölkern an Musik beobachtet wird, keineswegs die allerprimitivsten Zustände darstellt". Sowie der Ruf oder Anruf rituell wird, löst er sich von der Musik ab, er bleibt gewissermaßen ewig primitiv. Andererseits ist auch der Vorwurf, hier werde Selbstverständliches gesagt, nicht am Platz. Ich komme da zu einem Gesichtspunkt, den Heinz Werner in seinem bedeutenden Buche bringt. Was wir ästhetisch nennen, war nicht von Anfang so. „Die Formung hat Erfolge aufzuweisen, die künstlerisch genannt werden müßten, wenn hier eben ein spezifisch ästhetisches Bedürfnis vorliegen würde. Auch um eine eigentliche Vermengung: z. B. von magischen mit ästhetischen Tendenzen kann es sich dabei nicht handeln. Sondern eben um ein einheitlich ästhetisch-analoges Bilden, wenn etwa die magische Formel eine Leistung repräsentiert, die dem (Poetisch-)Formalen einer späteren ästhetischen Gestaltungsstufe entspricht (7)."

Was nun die Erscheinung der Wiederholung anlangt, so trifft Werner folgende Einteilung:

1. Außermagische Wurzeln.

a) Die affektmotorischen Bedingungen. „Die Kraft der Wiederholung als Ausdruck der Leidenschaft zeigt sich bis in die abgeklärtesten Poesien der Naturvölker hinein, hier z. B. in hawaischen Kosmogonien, nur mehr jene Worte unterstreichend, welche an emphatisch gesteigerten Stellen stehen:

O Kane Laa' — uli uli uli!
Gestorben infolge des Versammlungsessens — essens — essens!
Gestorben durch den Schwur, durch das Gesetz Gesetz Gesetz!
O Kane Laa' tot tot tot!
O tot du du du! (77)."

Dies tritt in den Mittelpunkt des Gestaltens, wenn bestimmte Wirkung beabsichtigt ist (Beispiele aus unserer Zeit gibt Luise Thon 8. 96, 112 ff.). Hinreißende Macht der Tanz-, Kriegs- und Jagdgesänge. „Auch der afrikanische Märchenerzähler

weiß einem Worte besondere Wirkung zu verleihen, in dem er es . . . immer schneller werdend hintereinander wiederholt (78)."

b) Die konkret anschaulichen Bedingungen. Die sudanische Verbalhäufung. Statt: er pflückte eine Kokosnuß, gab sie mir, und und ich aß sie —: „Er ging, er reichte, pflückte Kokosnuß, kam damit, gab mir, ich aß, füllte Bauch." „So wird aber auch schon, um die Dauer der Handlung in der Zeit selbst zu bezeichnen, die Wiederholung verwendet. Es sagen die Shilluk: e kedo – kedo – kedo = er ging, ging, ging: d. h. er ging lange Zeit . . . diese konkretisierende Sprache, gleichsam eine Abmalung der Natur . . . (78)."

2. Magische Wurzeln der Wiederholung.

„Auf dem Wege von einer mehr oder weniger undifferenzierten Einheit von Praxis und Kunst zu einem in sich abgeschlossenen ästhetischen Bereich tut sich die magische Sphäre als genetisch wichtige Mittelzone auf. Denn hier wird die Bedeutung des Formalen in der Ausprägung des Formenhaften hochbewußt. Der traditionelle Gebrauch einer bestimmten Wiederholungszahl ist neben einer bereits irgendwie gegenständigen Symbolik (Windrichtung, Götterzahl) im wesentlichen bedingt durch die magisch-pneumatisch gedeutete Eindringlichkeit solcher Wiederholungen. Bei den Ewe-Negern müssen etwa viele Zeremonien dreimal vollzogen werden. Wünscht man von jemandem eine feste Zusicherung, so frägt man ihn dreimal und läßt ihn ebensooft darauf antworten (82)."

3. Die spezifischen Gemeinschaftswurzeln der Wiederholung.

Solo: Chor. „Die Struktur der Masse ist motorisch-affektiv bestimmt (85)."

Hier werden Vermutungen, zu denen die griechischen Zeugnisse für Dreiheit Veranlassung gaben, überraschend gestützt. Wenn es nun außermagische Wurzeln für die Ausdrucksdreiheit gibt, so darf man diese mit Sicherheit auch vormagisch nennen: die Dreiheit geht wohl auf eine ganz ursprüngliche Ausdruckstendenz zurück.

Den nächsten Teil jenes Buchs bildet ein Abschnitt über den teilwiederholenden Parallelismus; ich verweise auf die Ausführungen von Behaghel und Lach. Der sogenannte Parallelismus membrorum scheint sehr alt zu sein. Der mehr nur zu näherer Untersuchung anregende, stoffreiche Aufsatz von Lach läuft in die Annahme einer psycho-physiologischen Wurzel des Wiederholungsmoments aus, „wie

es im Stottern, in der Wiederholungsmanier des Kindes, des Primitiven, des pathologischen Individuums, ja auch in der Kunst der Kultur- und Halbkulturvölker zum Ausdruck kommt (27)". Namentlich der (vgl. Behaghel) Gedanke der Funktion des einen als Sprungbrett für das andere, oder des Wiederholten für das Neue ist fruchtbar, wenn man etwa die Übung der Volkssänger des finnischen Kalewala damit verbindet. Zwei Indianergesänge aus Behaghels Sammlungen sind erwähnenswert:

„Nebel, Nebel
Blitz, Blitz
Wirbelwind, Wirbelwind" und
„die Felsen widerhallen, widerhallen, widerhallen,
Sie widerhallen in den Bergen, Bergen, Bergen."

Lach sprach vom pathologischen Individuum: bei einem mir erzählten Fall ist mit der polaren Ausdrucksweise die Dreiheit merkwürdig verknüpft. Ein Geistesgestörter hat folgende stehenden Ausdrücke: „Grüß Gott ade obere untere auf und ab." „Berlin Zentrum Mitte Paris außen." Daneben solche mit reiner Polarität. Es gibt noch mehr solche Erscheinungen, der Art, daß sich eine bestimmte Denkkategorie gewissermaßen festklemmt; Otto Weinreich gibt Menekrates Zeus 74 A. 178 Literatur darüber.

4. Zeugnisse zur Entwicklung der epischen Dreiheit.

Kleidet, wie Aly sagt, die Volkserzählung auch übernommene Stoffe ohne weiteres in ein nationales Gewand, dann brauchen wir ebensowenig nach Spuren europäischer Diktion in afrikanischen Märchen europäischer Herkunft zu suchen wie es Aly bei Herodot nach orientalischen Spuren tut. Nun ist in Sachen der Komposition größte Vorsicht nötig — diesen Gesichtspunkt betont ja auch Aly —, und wir können nicht in jedem Falle wissen, ob dieses Kompositionsprinzip nicht die Diktion wiederum beeinflußte. So benutzen wir z. B. die Zeugnisse aus „Atlantis" von Frobenius mit Vorsicht (ich ziehe Bd. I – IV heran), werden jedoch einige Stellen kennen lernen, die echt und verhältnismäßig primitiv (wenn auch unleugbar geschickt erzählt) wirken und mit den Beispielen Werners gut zusammenpassen. Zur Ergänzung und Sicherung treten andere Zeugnisse einfacher Diktion hinzu. Außerdem berücksichtigte ich vor allem das finnische Kalewala, das Spuren einfachster Anschauungs-

formen zeigt. Ich möchte betonen, daß es sich hier nicht um den Versuch eines Systems anfänglicher epischer Ausdrucksweise handelt. Ein Gegenstück zu Werners Buch, über die Ursprünge der epischen Ausdrucksweise, ist noch zu schreiben.

Manche Zaubervorschrift verlangt Wiederholung von Silbe oder Wort. So ist nach einer Vorschrift gegen den Neid- oder Nietnagel dreimal: „Pu, pu, pu, niemals mehr möchte ich dich sehen, krieche durch die Wand“ zu sagen (Fehrle 10). In einem andern Spruch kommen die sinnlosen Worte „Abia obia sabia“ vor (65). Wie wird das episch geschildert? Atlantis I 193: „Mein Messer tötet (thenak), es belebt (thaiju) aber auch wieder. Djeha nahm sein Messer, strich es dreimal um den Hals seiner Frau und sagte feierlich: Thenak — thaiju! Thenak — thaiju! Thenak — thaiju!“ Die außermagische Verwendung ist uns fremder. Atl. I 77: „Die erste Mutter der Welt sagte: Geh nur! Geh nur! Geh nur! Das Holz blieb aber liegen und rührte sich nicht.“ III 8: „Es kamen eine Unmenge Fliegen, die flogen auf den frischen Fellen umher und summten: Bwww! Bwww! Bwww!, so daß ein großes Geräusch im Hause entstand.“ Diese Art wäre in moderner Erzählung möglich, sie würde aber bezeichnenderweise auf künstlich kindlicher Stufe gehalten sein. Wichtig ist folgende Wendung, Atl. II 212: „Bischr ... sprang dem Maulesel in das Ohr und schrie hinein: Sch! Sch! Schtan! (kabylischer Ruf zum Stehenbleiben).“

Dem oben angeführten Beispiel Werners möchte ich anreihen Hambruch 56: „Er schwamm und schwamm und schwamm immer fort.“ Atl. II 237: „Die Teriel begann von dem Flußufer zu trinken. Die Teriel trank und trank und trank. Sie sah auf. Sie hatte nur wenig getrunken. Sie trank und trank und trank. Der Fluß wurde ärgerlich und stieg noch höher (es handelt sich um eine magische Flucht). Die Teriel sah, daß sie nicht imstande war, den Fluß weiter auszutrinken. Sie hörte auf und ging wieder nach Hause.“ Die Stelle wirkt echt, und man möchte glauben, daß die schon stilisierende Ausdrucksweise auf dem Gebiet der größeren Konstruktion weiterwirkte und Wiederholungen bis zur Entscheidung weitertrieb.

Einmal haben wir gewissermaßen Umsetzung von Drama in Epos. Atl. II 260: „Sie stieg auf einen Baum und schrie laut: Nuja! Nuja! Nuja!“; 259 hatte es geheißen: „Die Teriel erwachte inzwischen. Sie rief laut nach ihrer Tochter. Die Tochter antwortete nicht.

Die Teriel rief abermals. Die Tochter antwortete wieder nicht. Die Teriel rief zum dritten Mal, und als die Tochter abermals nicht antwortete, stand sie auf, ging zum Lager Nujas, um zu sehen, weshalb ihre Tochter nicht antwortete. Da sah sie, daß Nuja nicht auf ihrem Lager war.“ Bei Homer aber könnte stehen: „Dreimal rief die Teriel, dreimal antwortete niemand.“ In der Nachfolge des „Er schwamm . . .“ ist einerseits das „Schnurr, schnurr, schnurr“ gebildet (vgl. S. 9), auf der andern etwa Kretschmer 29: „Als sie vorüber waren, stieg er herab, ohne sie gezählt zu haben, und — eins, zwei, drei nach dem Turm!“ Aber von der Wiederholung als Sinnbild für die Dauer der Handlung aus gibt es noch eine andere Entwicklungsreihe. Atl. I 254: „Das Huhn weinte. Das Huhn weinte gestern, weint heute, weint und weint.“ Dieses „weint und weint“ bedeutet „es wird (morgen auch noch) weinen“, ein zwangloser Übergang zu der „Ewigkeitsformel“. Die Dreistufigkeit, auf den Begriff „Entwicklung“ angewandt (natürlich-ganzheitliche Einteilung der Nacht), verhilft zu der „natürlichen“ Virtuosität der Szene Atl. I 188: „Djeha saß hier die ganze Nacht und dachte vor sich hin. Im Beginn der Nacht war Djeha betrübt. Um Mitternacht war er zornig. Als es Morgen wurde, stand er aber auf und schwur: . . . von jetzt ab werde ich die Menschen betrügen. . .“ Von Primitivität kann hier natürlich nicht die Rede sein.

Noch ein Zeugnis ähnlich anmutender Rhetorik. Der Vater will Atl. III 296 den jüngsten Sohn nicht fortlassen. Der Sohn spricht: „Bedenke, daß ich . . . bedenke, daß ich . . . bedenke daß ich . . . die Welt ist voll von Abenteuern und großen und ganz großen Aufgaben“. Der Starke müsse den Schwächeren mit Mut, mit Kraft und Klugheit Beispiele geben. Das ist die γλυκύτης Homers, verbunden mit Steigerungen, wie sie Aristophanes bietet, „dramatische Energie in die Dikzion geleitet (Fr. Schlegel)“.

Wir gingen bisher nur von dem dreimaligen Gebrauch desselben Worts aus. Man sah zuletzt, daß sich aus diesem Prinzip die Anapher der Ausdrucksdreiheit wie von selbst entwickelt. Wir gehen nun zu dem Gebrauch von Zahlen über und fassen zunächst eine Ausdrucksweise ins Auge, die sich durch die Formel $1 \cdot 2 \cdot \infty$ darstellen läßt, in etwas der von Usener-Diels angenommenen Stufenfolge gleichend. In einer Beschwörung heißt es (Fehrle 10): „Ih gebiude dir, wurm, du in demo fleiske ligest, si din einer, sin din zuene, suie filo din si, in nomine patris et filii. . .“ Wir vergleichen

damit epische Schilderung. Atl. II Nr. 2 bindet die Frau den Mann zuerst mit drei Stricken an einen Pfeiler: er zersprengt sie. Dann mit sieben. Dann mit „vielen Stricken". Und Kalewala IV 467 heißt es: „Eine Träne floß, die zweite, Bittere Tränen rannen reichlich." Wieviel Stufen müssen beim Ausdruck der Gleichförmigkeit geschildert werden? Atl. I 180: „Said band die beiden Ochsen Mohammeds an einer dürren Stelle und einem Baum an und trieb seinen eigenen Ochsen auf die gute Weide. Am andern Tag machte er es ebenso. Er machte es nun alle Tage so."

Der dreiteilige Aufbau mit personaler Dreiheit sowohl, als mit Handlungsdreiheit ist in der Sammlung Atlantis außerordentlich häufig. Die Sachen dort sind größtenteils von Primitivität weit entfernt. Sie sind Erzeugnisse eines ganz ausgebildeten Erzähl-Stils, der freilich über verhältnismäßig wenige Mittel verfügt, die alle sehr alt sind und die man hier gut studieren kann. Doch hat man den Eindruck, als ob von der Wirksamkeit von Wahnmotiven keine Rede sein könne, es ist eine Fabelei über eingeführte Themen, und damit ist, wie wir von Wesselski gelernt haben, eine gewisse leicht eingespielte Mechanik der Erzählung verknüpft. Statt eines der hundert Beispiele aus Atlantis bringe ich aber eine Stelle aus einem altägyptischen Märchen (Roeder 143): „Er (Noferka-Ptah) ging an den Ort, an dem die ewige Schlange war. Er kämpfte mit ihr und tötete sie. Aber sie lebte wieder auf und nahm von Neuem ihre Gestalt an. Er kämpfte mit ihr wiederum ein zweites Mal und tötete sie. Sie lebte wieder auf, und er kämpfte mit ihr wiederum zum dritten Male. Er zerschnitt sie in zwei Stücke und warf Sand zwischen das eine Stück und die andere Hälfte. Da starb sie und konnte ihre Gestalt nicht wieder annehmen." Das ist Mythos, so gut wie im Gilgamesch-Epos und in der vorhomerisch-griechischen Dichtung.

Wir kommen zur Überbietung der Drei, zunächst in der magischen Sphäre. In der mandäischen Taufliturgie (ed. Lidzbarski, 1920, XXI) findet „zwischen einem Gott und der Gesamtheit der gläubigen Seelen . . . ein Gespräch statt. Die Seelen wollen, daß der Gott mit ihnen zum Jordan gehe. Er befragt sie darauf, wen sie als Zeugen aufzubieten haben. Dreimal geben sie ungenügende Antwort und nennen Sonne, Mond und Feuer, die der Mandäer nicht verehren darf. Erst als die Frage zum vierten Mal gestellt wird, erfolgt die richtige Antwort . . . (Schaeder 356)". Das Schema der Taufliturgie

findet man lyrisch gewendet in dem von E. Schmidt 13 zitierten Lied der Dinkaneger am Nil. Aber auch im Kalewala XV 129 ff. Da sucht die Mutter den Verschwundenen, sie fragt die Bäume, den Weg, den Mond. Die wissen nichts, erst die Sonne gibt Auskunft.

In „Atlantis" findet man ausnahmsweise 3 + 1 Brüder und Schwestern (sonst immer 2 + 1). Häufig aber drei Stufen der Handlung und eine Entscheidung. Man darf das jedoch meist ebensowenig als prägnante vierte Stufe ansehen wie im Z der Ilias (vgl. S. 23), sondern als „Schlußsatz", wenn die größere Komposition durchaus positiv verläuft. Doch kann die vierte Stufe auch in der Nacheinander-Erzählung eine bedeutsame Rolle spielen; Otto Weinreich teilte mir folgende Szene, Atl. XII 219, mit: „Bedi sagte zu den Männern: Wer das Bündel herunterschießt, bekommt meine Tochter Beledi zur Frau. Alle Männer nahmen den Bogen. Ein Mann schoß. Der Mann traf das Fellbündel nicht. Ein anderer schoß, er traf das Fellbündel nicht. Ein dritter schoß, er traf das Fellbündel nicht. Es kam ein Mann. Er schoß. Sein Pfeil flog in das Fellbündel. Der Mann sagte zu Bedi: Heute werde ich deine Tochter erhalten."

Die Fälle der Form 3 + 1 bei nacheinander schildernder (nicht summarischer) Erzählweise sind allgemein selten. Am leichtesten stellt sich die betonte vierte Stufe bei Zeitbestimmungen ein, besonders, wenn schnell eine summierte Drei erreicht wurde. Kalewala XXXVII 35: „Weiblos lebte nun der Schmieder. . . Weinte zwei, ja drei der Monde. Aber in dem vierten Monat Sammelt Gold er aus dem Meere. . ." Am meisten ähnelt aber dem Späteren die summarische Dreiheit bei Koch-Grünberg 40: „Dann kletterte er auf einen hohen Baum und sprang von Ast zu Ast. Dreimal. Beim vierten Mal trat er auf einen dürren Ast und fiel zu Boden." Schlagende Ähnlichkeit schließlich mit A. P. IX 390 weist Atl. IV 278 auf. „Die Frau weinte aber und schrie und sagte: Drei Kinder habe ich geboren, die sind alle vom Rul genommen! Wie soll es nun mit dem vierten Kinde werden?"

Am Kalewala, wo Dreiheit unendlich oft begegnet, fällt auf, daß der Übergang von einer Zahlstufe zur andern, aber auch zwischen den Spielarten derselben Gattungsbegriffe überaus leicht vonstatten geht, z. B.: „Fand daselbst der Körner sechse, Sieben schöne Samenkörner (II 241)" und „Sah was Schwarzes auf dem Meere, Auf den Fluten etwas Blaues (VI 83)". Für den Parallelismus membrorum,

oft anaphorisch gebunden, gibt es unzählige Beispiele. Neben der Polarität gibt es Ganzheitsdreiheit. Der Lebensalter z. B. XII 472: „Sang die Alten, sang die Jungen, Sang die Mittleren auch in Zauber.“ Und der Körperausdehnung III 174 ff.: Wäinämöinen singt den Gegner „Bis zum Gurt in tiefe Sümpfe, Bis zur Hüft' in Wasserwiesen, Bis zum Arm in Sandestiefen“. II 161 ff. und IV 467 ff. findet sich Dreiheit wahrhaft gehäuft.

Wir werfen nochmals einen Blick auf Homer. Während die finnische Poesie nicht über einzelne Gedichte hinauskam, die die alten Aufbaugesetze und einzelnen Formeln bis ins Unendliche wiederholen und sich aller Stoffe mit sehr ähnlicher Technik bemächtigen, entstand im griechischen Kulturkreis eine Dichtung, die sich turmhoch über solche und ähnliche Leistungen erhebt. Wie man sich die Vorgeschichte der homerischen Gedichte auch vorstellen mag, an ihrer einheitlichen Konzeption darf nicht gezweifelt werden. Das ganz Große an der Ilias und Odyssee besteht darin, daß Motive, die keineswegs allein stehen, zur Grundlage einer Gegenwartshandlung gemacht werden, die das ganze Leben umfassen will. Der Anfang aller großen neueren Kunst ist hier gemacht: das Wirken durch die bildende Gestaltung eines selbständigen Lebenskreises.

Konstruktionsprinzipien sind am wenigsten national gebunden. Die wichtigste Frage — und auch die am schwersten zu beantwortende — für die Beurteilung der homerischen Verhältnisse auf diesem Gebiet ist wohl die orientalische. Ich schlug, wie man sah, den Weg ein, die homerischen Fälle als Bausteine einer Geschichte der Entwicklung der episch angewandten Dreiheit anzusehen, und versuchte, die in Frage stehenden Erzählungselemente als auf heimischem Gebiet zum mindesten schon vorhanden gewesen hinzustellen. Aber ich bin mir dabei bewußt, daß für die endgültige Klärung dieser Dinge noch viel zu tun ist.

Obwohl es nicht, wie die homerische Dichtung, Epos, sondern Stammesgeschichte ist, gibt das Alte Testament lehrreiche Fälle für den Übergang von der nacheinander erzählenden Art zu der summarischen. Baumgartner behandelt 145 den Typus „Auftrag und Ausführung“ und stellt fest, daß der Typus gekürzt werden kann: „Schließlich kann dieses Streben nach Kürze dazu führen, die Ausführung nur mehr summarisch, in einem einzigen Satz mit ihrem

Ergebnis zu berichten.“ In freier Übertragung auf Homer läßt uns das die wohlbekannte Summierung der Einzelstufen verstehen, wofür der künstlerische Fall ι 361 besonders lehrreich ist. Die Ferne der homerischen Poesie von wirklich einfacher Darstellung kommt vor allem darin zum Ausdruck, daß die rituelle Dreiheit immer mit Zahlen ausgedrückt ist. Von diesem Bereich scheint die Bewußtheit der Drei als Summe ausgegangen zu sein. Und um die Bedeutung der vierten Stufe in der τρίς-τὸτέταρτον-Formel richtig zu verstehen, muß man die Überbietung der Drei in der magisch-rituellen Sphäre in Wirklichkeit mehr berücksichtigen als ich es in der konstruktiven Einleitung tat: der Gesichtspunkt der Notwendigkeit einer Überbietung der Drei in dem Augenblick, da sie summarisch auftritt, reicht zur Erklärung nicht hin. Denn Beispiele haben uns gezeigt, daß es auch schon bei nahe aufeinanderfolgenden, akustisch wirksamen, oft wohl durch Anaphorik gekennzeichneten Reihungen zur Überbietung kommen kann, besonders, wenn es sich um den Kampf zweier polarer Mächte handelt, deren eine zum Sieg gelangt. Freilich hat sich diese vorausgehende Drei sicher schon früh zusammengeschlossen, das τρὶς τετράκι τε muß sehr alt sein.

Stellenverzeichnis [1]).

Aisch. Choeph. 653 : 45
Eum. 69 : 52
758 : 48
fr. 70 : 53
Alexis fr. 271 : 43
Anaxandr. fr. 17 : 43
Anaxilas fr. 22 : 42
A. P. V 115 : 44
169 : 46
Antiphanes fr. 113 : 50
Apoll. Rhod. A 51 : 41
361 : 52
865 : 50
1059 : 42
B 837 : 41
Γ 654 : 37
Δ 75 : 39
282 : 51
935 : 53
1027 : 52
1533 : 42
1638 : 42
Archil. fr. 2 : 47
41 : 47
Arist. Acharner 80 : 41
Frösche 3 : 46
1172 : 42
Lysistr. 50 : 45
879 : 39
Thesm. 629 : 45
Wolken 330 : 50
546 : 41
757 : 46
Batr. 112 : 44
Bion fr. 9 : 47
Carm. pop. 36 D : 48
Empedocl. fr. 21 : 55
90 : 48
Epim. fr. 5 : 51
Eur. Alk. 185 : 38
Hipp. 135 : 41
Kykl. 356 : 50
Med. 31 : 52
250 : 41
fr. 853 : 43
Herod. III 53 : 56
Hero-Lander 138 : 43
213 : 49
255 : 51
Hes. Erga 277 : 52
401 : 44
fr. 81 : 41
96 : 43
220 : 53
Scutum 130 : 53
362 : 38
Homer A 37 : 30
70 : 35
127 : 16
177 : 33
213 : 16
255 : 31
266 : 29
339 : 31
B 382 : 27
414 : 31
Γ 39 : 32
140 : 34
167 : 24
363 : 16
Δ 51 : 30
223 : 29
Homer Δ 526 : 28
534 : 33
E 136 : 3
270 : 20
385 : 25
436 : 3
Z 47 : 33
90 : 32
179 : 23
181 : 35
378 : 29
421 : 20
435 : 21
H 179 : 32
238 : 28
Θ 78 : 29
169 : 10
173 : 31
488 : 22
I 379 : 29
503 : 33
581 : 26
K 252 : 18
Λ 59 : 22
264 : 33
462 : 11
494 : 28
M 269 : 35
N 13 : 33
20 : 8
446 : 41
726 : 27
Ξ 115 : 19
394 : 29
Π 12 : 28
233 : 31

1) Aus der Besorgnis heraus, der Umfang meiner Arbeit möchte sich zu sehr steigern, sind in der Darstellung vielleicht allzuwenig Stellen im vollen Urtext gegeben worden: ich bitte, diesen jeweils nachzulesen, um manche unbesprochen gebliebene Feinheit des (auch stilistischen) Formwandels zu erkennen.

Homer Π 702 : 4
784 : 4
Ρ 430 : 28
Σ 155 : 10
228 : 12
483 : 34
554 : 23
Τ 214 : 32
259 : 31
293 : 22
Υ 231 : 22
445 : 5
Φ 111 : 35
176 : 6
324 : 33
523 : 27
Χ 165 : 7
300 : 32
Ψ 13 : 21
66 : 33
110 : 28
315 : 28
817 : 10
Ω 10 : 28
66 : 21
454 : 13
723 : 24
β 325 : 27
δ 97 : 22
277 : 21
ε 118 : 26
306 : 16
388 : 17
ζ 229 : 32
θ 118 : 22
184 : 32
322 : 27
340 : 22
506 : 24
ι 65 : 21
71 : 16
110 : 33
221 : 35
361 : 12
367 : 34

Homer ι 504 : 32
λ 171 : 29
206 : 11
286 : 20
μ 105 : 13
ν 62 : 34
288 : 33
293 : 37
ξ 56 : 27
267 : 33
ο 469 : 22
π 95 : 29
118 : 27
ρ 207 : 31
219 : 32
408 : 18
σ 366 : 26
τ 246 : 33
υ 352 : 35
φ 108 : 31
125 : 5
hom. Hymn. Aphrod. 85 : 51
Demeter 165 : 51
Dionys. 19 : 48
Hermes 17 : 53
363 : 49
Pan 6 : 51
Kall. Artem. 119 : 45
Dem. 12 : 40
17 : 47
fr. 473 : 53
pap. Ox. 1011 : 44
Kratinos fr. 143 : 50
Kypr. fr. 6 : 47
Lyk. 69 : 41
853 : 49
1451 : 49
Men. fr. 155 : 44
Moschos I 9 : 52
Nonnos 2, 272 : 52
4, 99 : 52
5, 395 : 40
7, 314 : 44
10, 25 : 43
10, 413 : 41

Nonnos 13, 33 : 46
14, 36 : 49
28, 272 : 39
31, 75 : 39
33, 263 : 47
Orph. Arg. 74 : 52
Hymn. 61 : 55
Panyass. fr. 16 : 46
Pind. Nem. III 70 : 53
VII 104 : 41
Ol. I : 46
I 60 : 44
VIII 37 : 42
Quint. 1, 331 : 50
3, 166 : 39
3, 427 : 44
6, 352 : 51
10, 248 : 52
Sappho fr. 1 : 48
Semon. fr. 17 : 54
Simon. fr. 5 : 52
Soph. Phil. 927 : 50
1236 : 41
Theogn. 1103 : 46
Theokr. I : 45
I 66 : 48
III 18 : 49
XIII 58 : 39
XVII 1 : 54
82 : 44
XXII 4 : 41
10 : 54
Timon fr. 23 : 41
Tyrt. fr. 8 : 48
Xenoph. fr. 1 : 51
22 : 50
24 : 55

A. L. I 1 Nr. 9 : 38,1
Ov. Met. IX 50 : 38,1
Val. Flacc. III 347 : 42
Verg. Aen. II 792 : 38,1
III 27 : 6
XI 11 : 42
Ekl. X 19 : 28,1
Georg. I 281 : 38,1

Lebenslauf.

Ich bin am 9. August 1909 in Heilbronn am Neckar geboren. Meine Eltern, Landgerichtsdirektor Hermann Göbel und Frau Berta geb. Friz, zogen bald nach Stuttgart, wo ich das Eberhard-Ludwigs-Gymnasium besuchte. Nach der Reifeprüfung bezog ich Frühjahr 1928 die Universität Berlin. Ich hörte dort Vorlesungen der Professoren Norden und v. Wilamowitz-Moellendorff, nachdem ich ein Semester Neuphilologie studiert hatte. Frühjahr 1929 ging ich nach Tübingen und blieb dort, mit Ausnahme des Sommersemesters 1931, das ich in München zubrachte. Dort hörte ich die Professoren Rehm, Stroux und Pfeiffer. In Tübingen besuchte ich die Vorlesungen und Seminare der Professoren Focke, Mewaldt, Watzinger und Weinreich.

Meinem verehrten Lehrer Otto Weinreich verdanke ich nicht nur lebhafte Förderung, sondern überhaupt Freude an Dichtung und dichterischen Urformen, wofür die vorliegende Arbeit Zeugnis ablegen soll.

Fritz Göbel.